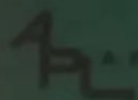
HORACIO A. FERRER

EL TANGO
SU HISTORIA Y EVOLUCION

colección LA SIRINGA



A. Peña Lillo - editor

12

HORACIO ARTURO FERRER

EL TANGO

Su Historia y Evolución

12



A. Peña Lillo - editor

Se terminó de imprimir en ARTES GRÁFICAS DOCE S.R.L.,
Humberto 1º 2071, Avellaneda, en Noviembre de 1960

HORACIO FERRER

El Tango: su historia y evolución, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo, 1960

Indice:

A L E V A R E

Pronto, en 1964, Angel Villoldo cumpliría cien años. Quisiera que la sola evocación de este hecho tuviera, para todos, como lo tiene para mí, un lado sombrío y, también —¿por qué no?—, vergonzante: nos estamos embriagando, todavía, con vinos —riquísimos, por cierto— que nos enturbian la vista y no nos dejan contemplar nuestra propia imagen. Y, aún, cuando recuperamos, en un fugaz minuto, la lucidez perdida, entre vapores que convidan a la recaída deliciosa, nos estrellamos —violentamente— contra el espejo. Lo que hemos visto, por la hendija engañosa de un instante, nos resulta feísimo. Y el tango, uno de los atributos menos felices de la deformada imagen. Su historia, un conjunto de circunstancias de origen misterioso y desarrollo incierto. Y los nombres que ella pronuncia, las obras que la ilustran y los hechos que la nutren merecen, consecuentemente, la piadosa y condigna negligencia que, en el estudio del fenómeno de arte dentro del área cultural rioplatense, se le ha conferido.

La modestia del recurso interpuesto en las páginas que siguen, para argumentar en contra de tal actitud, no me ilusiona en cuanto al juicio final. Pero la realidad histórica que en ellas se resume y se glosa, sí. Tiene la fuerza insuperable de los grandes amores.

H. A. F.

EL arte popular en la formación de la cultura nacional

Muchos —y de la más variada índole— son los factores que se han asociado para desestimar la música popular en nuestras ciudades como asunto del pensamiento crítico e investigativo.

Sin embargo, casi toda la música que en Buenos Aires y Montevideo se escucha y se consume, la música que atrae, que preocupa y emociona a sus hombres, es de origen popular.

Manejando esa idea sin hacer —todavía— distingos o apreciaciones de valor estético o autenticidad, es posible afirmar, que el más ligero examen de lo que la radio divulga o el disco recoge —para apelar a los testimonios de dos medios difusores de gran envergadura—, bastarían para confirmar con amplitud un hecho indiscutible: la música popular es un acontecimiento permanente, importante, una necesidad indispensable en la vida de nuestras comunidades.

Tal es el fenómeno que, objetivamente, interesa presentar. Hasta hoy, la hipótesis más admitida para explicarlo, ha sido ofrecida por aquéllos a quienes el mismo significa una molestia. O por lo menos, una etapa a superar: se estima que el bajo nivel de nuestra cultura estética no nos permite apreciar, asimilar, manifestaciones musicales de mayor elaboración. Y por lo tanto, estamos —por esa causa— inhibidos de gozar con ellas y sometidos a consumir otras de menor cuantía.

Conformándonos con ese sólo enfoque del problema y sin barajar otros conceptos, la explicación parece buena y podría exponerse de esta otra manera más directa: el día que la cultura europea que se imparte en nuestra enseñanza esté definitivamente al alcance de todos, y desde los primeros años escolares se haga familiar —hasta por el más desposeído de nuestros habi-

tantes— la obra de Palestrina, Bach, Beethoven y Stravinsky, habremos quemado importantes etapas. Y el incipiente episodio de la música popular habrá sido, afortunadamente, superado.

El planteo, sin otras consideraciones, resulta incuestionable. Nuestros programas de enseñanza media, por ejemplo, son prueba fehaciente de que el criterio existe y se aplica: la música popular no figura en ellos.

Frente a esta manera de ver las cosas, de cuya certeza parecemos dudar solamente unos pocos, se alza, despiadadamente, la realidad. Y la realidad es que lo que espontáneamente nos interesa, es otra cosa que la que nos dan. Ello implica ejercitarnos mentalmente en un aparato forzado y caprichoso. Un aparato que admitimos, toleramos y resistimos en el aula, mientras satisfacemos nuestras verdaderas necesidades —tal vez de cualquier manera— fuera de ella. Pero en ese deseo de otra cosa se va preservando, naturalmente, una actitud creativa.

El trauma que así se genera es demasiado notorio para discutirlo. Sin embargo, se insiste en él. Pero con grandes dificultades; porque para conseguir en la formación intelectual de nuestro hombre aquel nivel cultural que le permitiera gozar de la gran música europea, sería necesario que ese hombre tuviera la tradición estimativa que el auditor del viejo continente dispone en su clima musical.

Ante aquella hipótesis, pues, cabe tejer otra: el hombre americano tiene —acaso incipientemente desarollada— su propia tradición estimativa y creativa respecto de la música. Y su conducta mental es irreprochable: sabe lo que quiere. Y lo que quiere, es música popular.

Con este nuevo punto de partida, el análisis de las posibilidades e imposibilidades de futuro, pensando en nuestra cultura musical, tiene resultados muy distintos. La pasión por la música popular no configura ya una circunstancia mental a substituir por otra a través de la enseñanza, sino —por el contrario— una circunstancia mental para ser cultivada. Con sus propias metas,

con sus propias perfecciones, con sus propias finalidades.

Lo que va a suceder, entonces, sólo tiene un punto de contacto con aquel supuesto: acaso, la música de América tome de la música europea, para su desarrollo, todo lo que ésta tiene de aprovechable en normas, experiencias y conocimientos hechos. Pero nuestro progreso en materia de estimación y creación musical no consistirá, por ello, solamente, en un mayor conocimiento y en una más amplia divulgación de la superior música de Europa: ese progreso estará determinado por la decantación, por el perfeccionamiento y la superación de nuestra música popular. La realidad lo consigna con fuerza irresistible.

Dos advertencias previas

Esa fuerza no es, como podría suponerse, la *pura* exteriorización de una comunitaria manera de sentir. No es pura porque es la resultante de un complejo sistema donde juegan, no solamente ya el pueblo y su arte musical, sino una serie de elementos que es imprescindible conjugar junto a ellos, para entrar realmente en el tema de la música popular.

La idealizada visión del hombre que goza de la música que otro hombre crea, está desvirtuada muchas veces en los hechos porque el puro vínculo de la obra de arte está condicionado, deformado y no pocas destruido, por factores extraños a su propia finalidad.

Desde que en todas las latitudes de América afloró la música popular como manera propia de expresión, hasta el presente —vale decir, en amplio panorama y sin precisiones, lo que va transcurrido del siglo veinte—, se han interpuesto, entre el creador y los destinatarios de su obra, varias situaciones que han cobrado, con el transcurso del tiempo, decisiva gravitación.

Juntamente con la creciente aceptación de la música popular americana —que registra todas las variantes de gustación, desde la pasión honda y sincera hasta la pasajera circunstancia de la moda— se ha desarrollado,

con idéntico vigor una gran industria que vive de su explotación sistemática.

Tan poderoso ha sido su augè, que bien puede penrarse que sus mejores vías de ingresos —la radio y el disco, por ejemplo— han vivido a expensas de la música popular. Y que, en la práctica, ni la una ni el otro sobrevivirían a una emisora con programas exclusivamente clásicos, ni montar una planta de grabación, matrizado e impresión de discos fonográficos para registrar únicamente música sinfónica. En cambio, la idea de negociar con toda felicidad invirtiendo capital en una radio o en una grabadora, contando solamente con música popular para sus programas y repertorio, es perfectamente común. La música popular es motivo de las más pingües inversiones.

Esa industria, por supuesto, no hubo de conformarse a la espera de la producción que compositores y realizadores, espontáneamente, pudieran producir. Ni tampoco, por supuesto, contentarse con lo que al público pudiera agradarle. Para uno y otro caso, se cuidó de montar un adecuado aparato, capaz de asegurar la curva creciente de sus ingresos. Trabajando paralelamente con las editoriales —que se dedican con exclusividad a la impresión de partes de piano y orquestaciones— han formado el necesario elenco de autores y compositores capaces de "fabricar" la obra supuestamente solicitada por el público. Ya sea reiterando con pequeñas variantes un clisé exitoso, ya recomponiendo con las partes más afortunadas de varios precedentes, una página fuertemente comerciable.

La maquinaria instalada es capaz, también, de inventar el artista que la necesidad del momento sugiera: lo bautiza, lo encumbra, lo promueve, lo llena de gloria, lo lanza a la fama. Y si es del caso —no siempre esta operación se corona con igual suceso— lo abandona o lo destruye.

En último término, y trabajando siempre esta descripción en gruesos trazos, ha inventado también el imprescindible equipó crítico: las revistas de música popular y quienes las escriben, los programas radiales de pre-

su:ta especialidad, el "comentarista", el "disc-jockey" que son otros tantos engranajes del mismo mecanismo.

Por supuesto que todo este plan admite excepciones. Pero las normas son aquéllas.

No parece necesario abundar más sobre la tremenda interferencia que la industria determina entre el creador y el consumidor de música popular. Y mucho menos, agregar consideraciones que resultan obvias, respecto de la perniciosa gravitación que esa interferencia ejercita sobre la música misma: obra y realización pierden pureza, autenticidad, fuerza, sabor y vida. El tráfico espúreo, el trasiego incontrolado, la hibridación arbitraria de formas, la mortificación de la música, la hubieran atomizado definitivamente, de no haber mediado una circunstancia salvadora: es tan grande y permanente el caudal de música que se produce, que la hay, incluso, para malbaratarla. La industria del arte popular, tal como se la practica, es una enfermedad grave, pero no mortal. Ha contribuido sí, a crear confusión, a degenerar el gusto del público, a fomentar el desconcierto, a crear el penoso hábito de la música. Ha llegado a convencer que aquéllo que fabrica es auténtico o que los artistas que inventa, promueve y vende no son el móvil de una gran estafa.

Como todo el material artístico y humano con que especulan no está encuadrado dentro de ese programa, la actividad desplegada por esa industria ha tenido, también, resultados beneficiosos: en discos y en ediciones papel hay un fabuloso registro de arte popular, del cual el experto oído puede extraer —manejando con rigor y cautela sus criterios de selección— una visión certera de sus realidades: sus valores estéticos, sus hombres y su historia.

Un segundo factor es consecuencia y está comprendido dentro de un problema mucho más amplio que no corresponde analizar exhaustivamente aquí, pero que, dado su enorme influencia, debe figurar en el más suscinto examen de la música popular: en la visión que Estados Unidos tiene de América latina, la música es una de las pocas imágenes que no contagia enfermeda-

des, que no huele a "republiqueta mulata" y que es lo suficientemente pintoresca y excitante para ser admitida entre sus modas. El "folklore latinoamericano", tal como se ha impuesto entre nuestros peores esnobismos, es el penoso reflejo del interés yanqui. Mucho más grave, cuando, bajo el rótulo triunfal, obtienen igual suceso lo auténtico, que lo fabricado y lo híbrido que se genera, cuando ellos componen o interpretan música latinoamericana.

Merced a estas dos grandes advertencias, podremos determinar, en el cuadro de la producción de música popular —que los dos hechos anotados confunden y anarquizan hasta los extremos más intolerables— una primera, imprescindible selección: dejamos, con ella, fuera de concurso, todas aquellas realizaciones que llevan en su orillo "la marca de fábrica", así como todos los híbridos que, a través de películas, discos e inventados artistas, devienen las excitaciones de la moda. Porque no aportan contenido alguno, porque están desprovistos de significado, porque el tiempo no las hospeda, porque revelan siempre deplorables simulaciones.

Ubicación del arte popular en el cuadro de la producción

Establecido este distingo de carácter general —que puede ser aplicado a toda la música popular del continente— podemos restringir nuestro campo de observación al Río de la Plata, señalando que la música popular de nuestras ciudades, es la única manifestación artística verdaderamente representativa y perdurable que se ha dado en ellas. Agregando, para evitar equívocos, que este concepto involucra todos los grados de desarrollo que ha alcanzado en sus diferentes episodios históricos. Etapas que habremos de considerar y caracterizar con la más ciudadosa atención, páginas adelante.

El reconocimiento de esta idea que deslinda claramente dentro de nuestra producción artística lo que es auténticamente representativo de aquello que no lo es, ha encontrado siempre grandes obstáculos, insalvables dificultades.

La más importante de las muchas causas que han obrado para ello a través de la historia de nuestro pensamiento crítico, puede ser recogida —con total ajuste a la realidad— de la siguiente gráfica manera: en el Río de la Plata, la mayor parte de quienes tienen los elementos y las prerrogativas de investigar y de dar sus opiniones, de clarificar y orientar respecto de nuestro arte, suelen hacerlo pensando que su ventana da, románticamente, a las callecitas de Montmartre, o que su máquina de escribir está instalada en la redacción de "Time".

Todo esto supone, y los testimonios —no bien se levante un poco el vuelo— son tan desalentadores como numerosos, que la mayoría de las valoraciones atrevidas, de las perspectivas manejadas a propósito de nuestro arte nacional o regional, están absolutamente viciadas de nulidad por la fantasía.

Hay una tremenda confusión de medidas: porque se utilizan para estimar los hechos de nuestra realidad, las mismas varas con que se arbitran juicios para la producción de otros elencos humanos. Lo más grave es que los panoramas trazados con los elementos obtenidos por esa vía, se derrumban a la primera comparación con la verdad que pretenden glosar.

Esa evasión de la realidad por supuesta emulación de otras culturas, que vista desde nuestro micromundo es casi siempre motivo de orgullo para quienes detentan el patrimonio del juego y participan de él, y objeto de admiración para quienes alientan alternar junto a ellos, debe ser la nada. Es la nada: porque ni siquiera insinúa el peligro de gravitar negativamente en los procesos intelectuales que aspira a copiar.

Para nosotros sí, obra como lastre.

Haciendo un corte vertical, en el cual quedaran ordenadamente agrupados a manera de estratos, las clases sociales con sus correspondientes manifestaciones artísticas, ese lastre estaría depositado en las capas superiores, ocultando, demorando, entorpeciendo la creación de los estratos inferiores.

Lo más serio, sin embargo, es lo que esa postura re-

vela como actitud mental: detrás de aquella fantasía por medio de la cual el sujeto, tocándose con la varita mágica de su imaginación pone todo su aparato humano del otro lado del Atlántico, hay una evidente repulsa del lugar donde se vive y un consecuente desprecio por sus gentes.

Y no se trata, en el primer caso de una repulsa de fondo sino de forma. Si Montevideo se trasformara en un pequeño remedo de París, el problema estaría subsanado. En el segundo caso, no es desprecio de forma —porque gente fea, pobre e "inculta" la hay también en su idealizada visión de ultrafronteras— sino un desprecio de fondo: un clasismo mental, tajante, ilevantable, aterrador.

Esa conversión de nuestras ciudades, que en sus arquitecturas, por ejemplo, ha alcanzado grados de descomposición tal vez insanables, es un viejo deseo, cumplido a medias, de las clases altas. Reflejado y ampliamente deformado en el angosto espejo de la burguesía. Pero, sobre todo —insisto— es una frustrada masturbación, la transformación a la que se aspira, incluye, junto a usos y costumbres de la más variada índole, todas las manifestaciones de arte. Y por ende la música. De ahí surge el criterio de enseñanza que se aplica y al cual aludía párrafos atrás.

Por ello, cuando *Pablo Palant* sostiene que el tango es "la pasión musical de la mitad del país y el desprecio de la otra mitad", no hace otra cosa que fijar —a través de constatación en torno a la música popular— un hecho de categorías sociales absolutamente notorio.

Las clases que integran la parte superior de nuestro corte, no tienen un arte propio. Es deprimente el clima que flota en sus conciertos. Está viciada de desinterés la pedante atmósfera, que bajo una pátina de abstraída delectación, cae pesadamente sobre sus exposiciones. Es la aburrida existencia del "Paris-Match" tirado sobre una mesita, de un Picasso colgado distraídamente en una pared. Porque la música no entra naturalmente por sus poros, ni vibra su alma con una plástica que

no entiende. Sus ropas se le despegan del cuerpo aceitadas por el peligroso lubricante del esnobismo.

Todo lo que producen —con excepciones que ratifican fervorosamente la norma— no sólo es representativo de nada, sino que por su propia vacuidad tampoco es perdurable. El arte de las clases altas —exclusiva obra de su admirativa idealización de lo europeo— está condenado al estatismo por el adelgazamiento de sus propias facultades creadoras, anquilosadas en la copia obsecuente de otros modelos.

"*El arte profesional de las clases superiores* —escribía Tolstoi— *no dimana de un impulso íntimo del artista; nace porque en las clases superiores de la sociedad se pide alguna diversión, que pagan muy cara. No piden al arte otra cosa que sensaciones de placer. Así se ve que los artistas están obligados a inventar métodos especiales para producir imitaciones, falsificaciones de arte, a fin de satisfacer las exigencias de las clases sociales que les dan trabajo*".

No se trata, sin embargo, de juzgar que toda producción intelectual de nuestros países sea fruto exclusivo del esnobismo. Muchas veces es consecuencia de la equivocada orientación cultural que se brinda, orientación que arranca al hombre del medio desde su adolescencia creativa. Y el frenesí de ese hombre que se da a la tentativa de "dar su mensaje" desemboca fatalmente por ella, "*hasta que una tarde o una noche cualquiera* —como lo describe Murena—, *en una calle, en una plaza, en un café, mientras recita mentalmente un poema propio, se cala de improviso la falsedad, la gratuidad de ese poema respecto a la calle, a las caras que se ven en ellas, al paisaje que se distingue de la plaza, a las voces o al estruendo que puebla el café, gratuidad que consiste en que el poema no tiene esencia ninguna en relación con lo que lo rodea, que no es del sentimiento que circula en torno al autor. Y el autor se confiesa a sí mismo, si es sincero, que dicha gratuidad significa nulidad, porque sabe que ningún poeta ha sentido desde Dante hasta Elliot, pasando por Homero, ni*

podrá sentir, una falta de relación tal entre sus versos y el sentimiento de su tiempo y lugar".

Dentro de nuestro corte, la única simbiosis "grupo humano-manifestación artística" realmente verdadera, es la que corresponde a sus estratos inferiores. Tal vez no se pueda hablar de arraigo con entera plenitud al referirse a nuestras clases populares, ni este concepto configure la imagen de un hecho completamente definido. En cambio, es dable constatar que el arte de nuestras clases populares, notificando incluso esas indefiniciones, es auténticamente representativo. Las historias del tango y del teatro popular son dos irreprochables documentos.

Y acaso esa auténtica representatividad, que dimana de una entrañable unión entre el hombre y su expresión haya sido fomentada, enriquecida, verificada al hincarse en su suelo para resistir el vapuleo permanente, la perspectiva de su propia atomización frente a los poderosos vientos culturales que soplaban y soplan, desde allende fronteras, a través de las clases altas. La propia marginalidad de su desarrollo, la insuperable economía de sus medios, el esfuerzo entablado para elevar a través del arte, no ya una abstracta, eventual, caprichosa circunstancia del espíritu, sino una apremiante denuncia, un diario de fuego escrito por necesidad y no por voluntaria decisión individual.

Sin embargo, nuestro arte popular, es de origen europeo. Porque no podemos pensar en "clases populares" como en un fenómeno uniforme, parejo, homogéneo, cuando— por el contrario— y en función de las muchas y distintas aportaciones humanas que desaguaron en el Plata para integrarlas, sabemos que no es así.

El papel de la inmigración en la génesis del arte

La gravitación del elemento inmigratorio es uno de los hechos capitales en el estudio de nuestro arte popular. El mosaico de nacionalidades que, en virtud de los trasiegos masivos de población servidos, preferentemente, en la segunda mitad del siglo pasado apareció en las ciudades platenses, se compuso mayoritariamente con

italianos, españoles y criollos. Los censos de 1887 en Buenos Aires y en 1899 en Montevideo señalan, con elocuencia estadística, la cifra humana: mitad de extranjeros inmigrantes, mitad de nativos.

Dicho todo esto de una manera más elocuente: el tango, por ejemplo, fue la auténtica representación de ese mosaico. Se tradujeron a través de él inquietudes y problemas propios de nuestras ciudades, utilizando para ello música de origen español. Y fue realizado por italianos e hijos de italianos.

Sucede, que la forma como se opera la influencia europea en las clases altas y en las clases populares es polarmente opuesta: mientras aquéllas toman, ya en la abundancia, lo superfluo, éstas toman, en la miseria, lo imprescindible. En las clases altas, esa gravitación cambia con cada golpe de la moda, resbala y cae vencida, cada vez, tras el berretín transitorio. En las clases inferiores, por imperio del desamparo, se arranca de esa influencia lo desesperadamente necesario para incorporarlo sustancialmente a sus medios de vida y a sus medios de expresión. Las primeras alteran sucesivamente los medios de expresión de sus usufructuarios, las segundas se incorporan a los medios de expresión de sus desposeídos posesores.

El destino de los inmigrantes no fue, ni mucho menos, parejo. Mientras llegaron contingentes cuya especialización artesanal fue absorbida por un medio donde la mano de obra calificada era escasa, los inmigrantes lograron alojarse tanto en la ciudad como en el campo y adaptarse a su condición de vida. Pero, juntamente a estas aportaciones cuyo porvenir en América estaba de antemano —y en cierta forma— asegurado, desembarcaron también, en nuestros puertos, decenas de miles de hombres sin oficio, acarreados como ganado tras el reflejo mentido de una existencia venturosa: venían a "hacerse la América".

Los primeros constituyeron la parte del alud inmigratorio que se incorporó a la vida nacional sin dificultades: *"con la facilidad de hacer fortuna y adquirir educación social, muchas familias de esta procedencia*

llegan a figurar entre la alta burguesía elegante. Los hijos y, sobre todo, las hijas de muchos inmigrantes enriquecidos no conservan, acaso, nada de la pesada rusticidad de sus genitores: se tornan finos, pulcros, se educan en el buen tono y hasta adquieren, a veces, aire cansado e irónico de la aristocracia de sangre", escribe Zum Felde.

Otros muchos, no consiguieron encumbrarse. No sólo no lo consiguieron, sino que tuvieron que bajar la guardia ante la miseria, soportando, además del peso de la despiadada realidad, la carga de muchos sueños rotos, realentados y vueltos a sucumbir cada día.

El tango, el teatro y la poesía popular han recogido hasta el cansancio todas las peripecias del inmigrante, acaso atenuadas hoy por la distancia.

Carlos de la Púa logró sintetizar en un admirable poema de *"La crencha engrasada"*, toda la tragedia que, entonces, importó para aquellos desposeídos la perspectiva inevitable de la bancarrota familiar, cocinada en las brasas de un porvenir tan inmediato como negro, y tan avivado por la fatalidad:

"Vinieron de Italia, tenían veinte años
con un bagayito por toda fortuna;
y, sin aliviadas, entre desengaños
llegaron a viejos sin ventaja alguna.
Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.
Siempre consecuentes, siempre laburando,
pasaron los días, pasaban las noches:
el viejo en la fragua, la vieja lavando.
Vinieron los hijos, ¡todos malandrinos!
Vinieron las hijas, ¡todas engrupidas!
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,
y ellas, son mujeres que están en la vida".

A ellos se sumó, caóticamente, en un lapso de pocas decenas de años, el aluvión incontrolado de gentes sin especialidad ni ocupación que fueron a disimular sus vidas —rechazadas por el medio y por su ineptitud para asimilarse a la contienda ciudadana o para afincarse

en el trabajo rural— al oscuro resumidero de las orillas.

Otro fenómeno, éste de transmigración, se confabuló —desde adentro— para dar al caos humano de nuestras ciudades su definitivo aspecto: en tanto el campo adquirió con el clavaje de alambradas su gran tono feudal, su habitante trashumante y rebelde o lo que de él quedaba —si no se reclutó en el régimen degradatorio del peonaje— se vio forzado a bajar a la ciudad.

Pero, ni su constitución física, ni sus medios de vida, ni su cabeza estaban hechos para lidiar en el certamen ciudadano.

El gaucho estropeado por una circunstancia que no entendía, despojado de su libertad, de sus bienes, de su aspecto, de su alimento, de sus amores, de su pasado y de su futuro se atrincheró en el irremediable presente: toda la violencia de su desarraigo vino a gotear, desde su soledad y su introspección, sobre los bordes de la ciudad. No logró penetrarla: todas sus energías estallaron contra el muro invulnerable de su inadaptación y desembocaron con su flamante impotencia en el expediente desesperado de la prepotencia: el suburbio fue la gran necrópolis donde vino a guardarse para siempre.

En Buenos Aires, acaso, estos fenómenos cobraron mayor volumen que en Montevideo: la ciudad quedó dividida en dos países inconciliables, apenas comunicados por el infinitesimal agujero de los mercados: "*Hasta la Intendencia de Alvear, el Norte y el Sur, se parecían tanto como una hermana pobre a una hermana rica* —señala Martínez Estrada—.*Luego empezó a diferenciarse el Norte Burgués del Sur Proletario. Desde Alvear todo lo que es edificio se levanta y se alhaja; la avenida homónima es la cúspide desde donde declinan todas las cosas urbanas. Hacia el oeste y el Sur, quedaba la Pampa sin vencer; no se la desalojó al edificar, quedó agazapada. Quedaron allí los hombres de suelo más que pared, el compadre de pañuelo y cuchillo que un buen día se juzgó ciudadano de la urbe, quiso entrar en derecho de esa ciudadanía y se afirmó como ente de frontera. La Pampa era irremediablemente in-*

vadida, pero el hombre de la Pampa quedó irremediablemente apresado entre la expansión de la ciudad y la resistencia del campo. El alegato vindicatorio de la llanura es el pañuelo bordado y su voz, el vilipendio al cuello duro".

Las dos puntas de Buenos Aires, Norte y Sur, recogen los restos del nuevo complejo humano que ha invadido la urbe.

La gran epidemia de fiebre amarilla del 71, desaloja los núcleos familiares instalados al Sur, en las proximidades del Riachuelo, empujándolos hacia zonas más altas y mejor ventiladas: preferentemente, el Norte —en las cercanías del centro— y el Oeste (Caballito, Flores, Floresta).

Sobre las costas bajas, enfermizas y penosas del Riachuelo, aprovechando la corriente de agua, se instalan diversas manufacturas implantadas sobre toda la zona Sur (Barracas, Avellaneda, Quilmes): sebo, suela, curtiduría, jabón, fósforos y papal.

Hacia el norte, en torno al cauce del Maldonado, y tras el loteo de las viejas quintas van apareciendo junto a los grandes corralones sus típicos almacenes, mataderos, carbonerías. Y bajando hacia el río, el Mercado de frutos del Paraná.

Al Sur, por fin, se afinca, con preferencia, la inmigración de procedencia genovesa: levantan sus chozas con chapas de zinc y madera porque la resistencia del suelo no admite la pesada construcción de albañilería. Y la larga fila de insalubres habitáculos aplastada contra la silueta del puerto se apretuja en el viejo barrio de la Boca.

En Palermo, sobre el suburbio Norte, se asienta la inmigración de origen calabrés. Y en ambos extremos quedan, unidos en la marginalidad geográfica, la baja clase media, el naciente proletariado urbano y un grupo incidental enteramente destinado a desaparecer: está formado por el descarte de la inmigración y el compadraje surtido por la transmigración del hombre de campo.

El tajo asestado a la fisonomía de la ciudad no per-

mite confusiones: *"Boedo es un boulevar amplio y de aspecto vívido. Posee en campesino lo que Florida po*see en parisiense; los mismos objetos de distinta calidad, el diamante de vidrio, el oro fix. Y, sin embargo, se comprende que Boedo es más Buenos Aires que Florida". (Martínez Estrada).

Un recuerdo de José J. Podestá en sus *Memorias,* recupera con precisión suma, hasta qué punto llegó la mezcla de temperamentos, culturas y actitudes en nuestras ciudades: cuando uno de los integrantes de su compañía, Francisco Cocoliche, italiano e inmigrante como muchos de los actores que poblaron las primeras horas de nuestra escena, era requerido en su identidad, respondía: *"Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregoyo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique; afficate la parata..."* Y precisamente con el nombre de este personaje se bautizó ese sub-lenguaje que proviene de un italiano dialectal chapuceado en un español ya deformado en la verba ciudadana y elementos de expresión típicos de la campaña.

Es de capital importancia, pues, el análisis de la contribución europea en la formación de nuestras clases populares. Por lógica extensión, el arte popular —formal y sustancialmente— ha dependido de esa contribución.

Tango y teatro popular: razones de su arraigo

Ese arte popular, que es —paradójicamente— la unificada exteriorización de un heterogéneo cuadro de categorías humanas —o que notifica, por lo menos, la progresiva amalgama de sus ingredientes— se ha limitado con exclusividad a dos medios de expresión: música y literatura. Ni plástica, ni arquitectura popular. Abundancia sí, de poesía —en las letras de los tangos, por decenas de miles, en la versificación lunfardesca de *Bartolomé Rodolfo Aprile, Yacaré, Celedonio Esteban Flores, Carlos de la Púa,* así como en la rica prosa de *Enrique González Tuñón* y *Last Reason*— de teatro, en los cientos de sainetes que poblaron nuestros escenarios con auténtica voz en los treinta primeros años de nues-

tro siglo. Y la música, texto y forma interpretativa de la realización tanguista; con definidas modalidades de composición y estilos instrumentales y vocales a lo largo de su densa historia, presidida por dos instituciones estéticas de puro cuño rioplatense: el cantor de tangos y la Orquesta Típica.

Nuestros temas, con todas las precisiones y nebulosas propias de nuestra arbitraria composición social, han encontrado en el tango y en el teatro ligero de origen popular, sus únicos soportes.

Habría que consignar en este reducido inventario de nuestra creativa popular la parte que corresponde al arte negro: pero se trata de un proceso completamente separado del que aquí se presenta, con caracteres, incipiente desarrollo y destino, enteramente distintos.

No es necesario pensar demasiado para explicarse aquella abierta preferencia o para demostrar esa preferencia con las pruebas inobjetables de su perdurabilidad o de su arraigo, de su consolidación como lenguaje de arte, de sus éxitos como vínculo, de su desarrollo orgánico y permanente.

Las razones de esa predilección por tango y por teatro como vehículos de manifestación colectiva podrían ordenarse —en una primera tentativa, no definitiva—, de la siguiente manera: no han sido necesarias para acceder a ellas, especializaciones técnicas que estuvieran fuera de la órbita de los naturales recursos populares. Quien sepa entendérselas con un instrumento de música no falta ni en el más menguado ámbito cultural. Por otra parte, el aprendizaje no puede ser un sacrificio ni una tarea desdorosa, cuanto es —siempre— una aspiración.

Además, llevando los términos de la cuestión a un extremo perfectamente encuadrado dentro de la realidad, para hacer un tango no es ni ha sido necesario saber ni escribir música. No se trata aquí de juzgar que las obras así surgidas sean buenas o malas —las hay de las unas y de las otras— sino, simplemente, constatar que el hecho existe; manifestarse a través de un tango ha sido, también, posible para un analfabeto. Un silbido, un poema oral, son, pueden ser, un tango.

Cabría agragar, para subrayar definitivamente esta idea, que entre los más importantes creadores de tangos y en todas las edades de su desarrollo— comprendidas sus épocas incipientes, su transformación y su actualidad— han habido artistas, *José Martínez, Carlos Gardel y Enrique Santos* Discépolo, por ejemplo, cuya importancia y gravitación es absolutamente imposible desconocer, y cuyos conocimientos musicales han sido menos que escasos, cuando no inexistentes. No ha sido ello, no es, una norma; pero es la posibilidad la que interesa manejar ahora.

Sería redundante, pero es necesario insistir sobre el valor de este hecho: al hombre urgido por complicaciones de subsistencia, por ejemplo, acuciado por su marginalidad social o por su angustiante desarraigo, no puede pedírsele que piense en el arte como un hecho externo a sí mismo. Que haga de la creación un acto de su voluntad.

El arte será para él, todo lo contrario: un arma utilísima, un panfleto en el cual denunciará todas sus urgencias: el arte será para él una prolongación de sí mismo, imposible de concebir como ajeno objeto.

Nada habrá en su arte de racional: será salvajemente subjetivo, informal, modelado —acaso— a golpes. Fruto de circunstanciales impulsos a los que ninguna medida de esperada belleza puede sujetar. Porque la finalidad no es, esencialmente, crear belleza, sino proyectarse, desesperadamente, de alguna manera.

Aunque más tarde, de ese caos, de esa espontánea e irreprimible catarata de formas expulsadas vandálicamente, surja toda una preceptiva estética. Y logremos descubrir que ese tremendo desorde es sólo aparencial: que tiene normas, que está íntimamente relacionado con los propios ritmos del individuo o del grupo. Y que si no se quiso inventar belleza, hay belleza.

El hombre, en la situación porque atravesaron los primeros entreguistas, valga el caso, no puede supeditar sus necesidades de comunicación y de vínculo inmediato a la asimilación de técnicas que bandeen sus premuras

y estén mucho más allá de sus posibilidades y de su obligada economía de pensamiento.

Buscará, por el contrario, la vía más expeditiva. Si no encuentra una propia, la tomará en préstamo transformándola al influjo de su distinta individualidad. De cualquier manera se procurará el medio de expresión que se asista con el menor esfuerzo personal.

Este y no otro, como ya veremos, configura el verdadero origen del tango.

Algo antes de su aparición y antes aún del surgimiento del teatro *popular rioplantense*, circularon infinidad de estribillos donde se hacía, sumaria y primitivamente, la relación de comunes problemas de actualidad. Circularon de boca en boca, modificándose, perdiéndose o reconstruyéndose.

"Pepino el 88" evoca esa incipiente etapa de colectiva manifestación ante comunes inquietudes: *"En mis entradas de payaso me permitía poner en evidencia, hasta dónde era discreto, los sucesos del momento, criticando en canciones y monólogos lo que el pueblo sabía y comentaba".*

El *"Tango de la casera"* que cundió sobre Buenos Aires entre 1870 y 1880, fue una manera de denunciar que habían en la ciudad más de mil quinientos conventillos a cuatro vecinos por pieza.

La segunda causa del tremendo favor que tango y teatro gozaron desde un principio está consignada en las dos evocaciones que anoto: su notable agilidad para repartir con gran eficacia opiniones y sentimientos.

Por último, y sin agotar, ni mucho menos, el tema, es necesario apuntar que tanto el tango como el teatro popular están construidos con elementos formales perfectamente accesibles.

La terminología que se emplea, la sintaxis que se gasta, los giros, los modismos, los entendidos valores que entran en la elaboración de un sainete o de una letra de tango, son los mismos que se manejan en la conversación de todos los días.

Finalmente, hay que aludir al poderoso espíritu de síntesis de ambas formas de expresión: a la economía de

medios se suma la economía en el tratamiento de los temas, ofrecidos sin ambajes, directamente.

No ha cabido, sin embargo, igual fortuna a tango y teatro en sus procesos de desarrollo.

Mientras la historia del tango tiene, con diversas alternativas —pronunciados picos de auges y crisis— una línea de inconmovible permanencia, no es dable observar en el itinerario de nuestro teatro los mismos caracteres.

Es curioso, a la vez observar, que uno y otro conservan paralelas trayectorias de gestación, nacimiento y desarrollo hasta el primer cuarto del siguo XX.

Es más, alrededor de 1920, unen sus respectivos, resonantes éxitos: es la época de las orquestas, de los cantores y cancionistas de tango en los escenarios teatrales. *"Los dientes del perro"* de *Carlos Weisbach* y *José González Castillo*, *"Cabaret Montmartre"* de *Alberto Novión*, *"Cuando un pobre se divierte"* de *Alberto Vacarezza*, *"El bailarín del cabaret"* de *Manuel Romero*.

Después de este mancomunado episodio —apuntalado por descomunales éxitos de taquilla— los empresarios teatrales concluyeron por liquidar la gallina de los huevos de oro, convirtiendo sus mejores sucesos en rutinarias fórmulas que cansaron, finalmente, a sus gruesos auditorios. Malbarataron en poco tiempo toda la espontánea calidad artística que en sus principios ofreció la flamante combinación.

El teatro nacional no logró recuperarse del golpe. En cambio la industrialización del tango no logró agotar sus reservas. Es así, que a partir de 1930 sus derroteros se separan definitivamente.

Buena parte de este disímil destino puede atribuirse a que todas las cualidades enumeradas para explicar la aceptación popular de tango y teatro —factura sencilla, accesibilidad de temas y lenguaje, rápida difusión— se han dado con mayor amplitud en aquél. El tango parece ser mucho más sensible, tal vez menos profundo, para registrar el intrascendente hecho cotidiano. Más liviano para distribuirse, más sintético en la estructura de los ciclos dramáticos donde se apoyan sus anécdotas y tramas argumentales.

Hay muchas letras de tangos que son verdaderos resúmenes de sainetes íntegros. "Mi noche triste" de Pascual Contursi, "Milonguita" de Samuel Linnig, "La copa del olvido" de Alberto Vacarezza, "Griseta" de José González Castillo, "Tiempos viejos" de Manuel Romero, "Pompas de jabón" de Enrique Cadícamo, "Cambalache" de Enrique Santos Discépolo, "El metejón" de Florencio Chiarello, "Tinta roja" de Cátulo Castillo, "Barrio de tango" de Homero Manzi, "Vieja amiga" de José María Contursi y "Percal" de Homero Expósito, para citar al azar buenas obras de distintas épocas y estilos, de una interminable lista de ejemplos.

Muchos autores, por otra parte, se han ejercitado en ambas actividades: *Pascual Contursi, Alberto Vacarezza,* José González Castillo, Samuel Linnig, Manuel Romero, Ivo Pelay y Roberto L. Cayol.

Resulta desesperante, ver y admitir el forzado aparato que se ha montado para reinventar la obra nacional, el autor nacional cuando, por cada obra nacida a "fórceps" en un flaco caldo de buenas voluntades y generosas opiniones, hay una centena de tangos surgidos con toda la naturalidad con que todos aspiramos a que florezca nuestro hoy inexistente teatro.

El *testimonio de su permanencia*, de *su coherente* desarrollo, de su protagónico papel en la vida de nuestras ciudades parece ser sobrado argumento para pensar que es al tango al que hay que conferir la prevalencia entre nuestras artes populares y a la que el teatro no puede aspirar.

Y visto que solamente el arte popular, tiene en las ciudades del Plata cabales antecedentes y presentes pruebas de autenticidad, habrá que concluir —aunque tan sólo enunciarlo sea escandaloso —que el tango es, por fin, el más importante hecho artístico de nuestra área cultural. Es el único reflejo que funciona con el estímulo de nuestras realidades.

Y acaso, esa conservada pureza, sea la respuesta a la favorable indiferencia con que ha sido relegado por la "culta" meditación burguesa.

Consideraciones generales sobre el estudio de la historia del tango

Aquella última es, en parte, la causa de la escasa difusión del tango dentro del estudio de la música universal. En otro grado, se debe a que —como tan bien lo ha dicho *Vicente Rossi*— *"los telégrafos funcionan solamente de allá para acá"*.

Seguramente, al hacer mención de este fenómeno —la desproporción entre el arraigo y la aceptación del tango en el Río de la Plata y su menguada resonancia fuera de las fronteras— cada cual rescate entre sus recuerdos el mítico triunfo del tango en París, las controversias diplomáticas entabladas para la discusión de su supuesta sensualidad o de los estribillos cantados a propósito de ellas: *"Dicen que el tango tiene una gran languidez, por eso lo ha prohibido el Papa Pío Diez"*. Acontecimientos sucedidos apenas alboreada la segunda década de nuestro siglo.

Sin embargo, las razones de este auge son muy otras que las manejadas hasta el presente, casi siempre en función de excitantes relatos románticos sobre la base de los cuales se ha perpetrado la peor literatura publicada a propósito del género.

Porque la realidad es que si el silencio trasunta el púdico desapego que ha merecido el tango, no es menor lo que ello traduce como ignorancia respecto de la vida de las clases populares, su temática y sus problemas, ni menos desestimativa toda la literatura de tono paternal, para exaltar por pintorescos los más desoladores páramos humanos, para sostener que no es importante lo que desconocen.

Las causas, pues, de la escasa divulgación del proceso histórico del tango, son evidentes: la clase que produce el tango, no tiene interés de pensar en él como objeto de estudio, sino que su inquietud es, naturalmente, producirlo y gozarlo. Quienes tendrían tal vez posibilidades de analizarlo, exponerlo y difundirlo, no lo hacen porque, inmersos en otras medidas culturales, el tango les resbala, no lo sienten, no entienden su len-

guaje y en definitiva, en lugar de resultarles un atrayente tema les comporta acaso, una vergüenza. Y de esa molestia nacen las más lamentables impugnaciones. *Ibarguren* sostenía como detracción y como ofensa algo que se connotaba a la realidad casi como verdad incontrovertible: *"El tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y milonga falsificada".*

El estudio del tango, como objeto estético, como fenómeno popular con historia, ha quedado, a la postre, en tierra de nadie.

Una primera aproximación

En tren de repasar esa historia, acaso reconstruirla sobre nuevas bases de observación y de flamantes constataciones, será imprescindible añadir algunos antecedentes para su mejor comprensión: véase que el origen musicológico y humano del tango es muy distinto al de todas las restantes manifestaciones de música popular del continente.

En las ciudades del Plata el tango ha dejado un largo rastro. Rastro que se extiende, entre las primeras señales de su gestación, operada en la segunda mitad del siglo pasado, y en el presente.

Esa larga marca continua, mirada desde la altura, sólo provó —a manera de hitos pronunciados y fácilmente reconocibles— los nombres de sus ídolos, reverberados en las leyendas que los reflejos de su brillo suelen encender en la imaginación popular siempre fecunda para enriquecer sus admiraciones. Los títulos de sus obras, los fragmentos más fáciles de sus letras y de sus textos musicales, el perfil de su instrumento favorito, el bandoneón, y algunas pocas circunstancias extraidas de su evolución, es lo que suele distinguirse en la distraida perspectiva de siempre.

Al aproximar el enfoque, las cosas cobran otro relieve. Hay decenas de auténticos creadores que sin haber alcanzado gran resonancia pública que los reponga al

recuerdo inmediato, sin haberse prolongado en el mito, configuran elementos de tal importancia dentro de la trama, que ésta perdería enteramente su continuidad al omitírseles: se me ocurre que el nombre de *Elvino Vardaro* es un excelente ejemplo para el caso.

Lo mismo podría decirse de los hechos y las obras que una adecuada proximidad al tango permite distinguir y cuya exclusión en la más somera reseña, falsearía por entero la realidad: omitir en un examen de su evolución el tango *"Recuerdo"* de *Osvaldo Pugliese*, sería desconocer que en el proceso de la transformación creadora de nuestra música popular esa obra determinó —en razón de su original desarrollo y su novedosa estructura para la época de su aparición, 1925— un nuevo orden de cosas. Y no sólo en el campo compositivo, sino por añadidura en el interpretativo: su enorme riqueza armónica, sus efectos contrapuntísticos, su magnífica variación obligada, constituyeron una verdadera prueba de fuego para los ejecutantes de entonces.

Podría hablarse, con toda justicia, de obras antes y después de "Recuerdo", de instrumentistas, antes y después de "Recuerdo".

Se refiere, a propósito de este tango, que cuando los parroquianos de alguno de los muchos cafés-concert que solían poblar Buenos Aires y Montevideo, pedía dicha obra al "conjunto de la casa" —integrado casi siempre por músicos de escasas virtudes— "¡Recuerdo!"... "¡Recuerdo", a viva voz, los bandoneonistas, casi siempre los más comprometidos por las dificultades de la obra respondían: "*Con mucho gusto; serán dado...*"

Y no ya acercándose a ese indeleble rastro que el tango ha surcado sobre nuestras urbes y observando con mayor cuidado el verdadero grano de su trama, sino, sumergiéndonos en ella, nos será factible constatar que aquellas figuras-clave, que sus decisivas obras, son apenas la décima parte que el iceberg asoma sobre el nivel de las aguas.

Que por debajo de la huella de sus éxitos. de sus ídolos. de sus instancias más notorias, subyace —en ilimitada profundidad— el multitudinario taller donde, in-

nitos y anónimos artistas inventan, en medio del manido y rutinario quehacer de cada día, los elementos que el talento de algunos de ellos llevará a la superficie: centenares de músicos que han rascado su violín, tecleado su bandoneón o su piano en el más oscuro anonimato, pero que han contribuido, infinitesimal, pero masivamente a darle al tango— por la impronta de su comunitaria factura— la fisonomía estética por la cual le reconocemos, el aliento espiritual que lo hace inconfundible.

Podría deducirse de ello, que la importancia de su notación musical, por ejemplo, como rasgo de definición, no tiene mayor importancia. Es otra cosa, la que determina que el tango sea lo que es y no otra música.

Es que, acaso, ese sea el vivo secreto del arte popular.

Debajo, pues, del rastro visible a simple vista que el tango ha dibujado, palmariamente, en la atmósfera ciudadana, hay un hondo y fuerte cimiento.

A ello obedece que su historia tenga una estructura, cuyo plan de desarrollo se ajusta a las mismas tensiones del lugar social donde está enclavada.

Primeros apuntes para un deslinde integral de las guardias

En un gran panó que llevara representada la historia del tango, una también grande división llamaría la atención del más desprevenido: *"Guardia Vieja"* y *"Guardia Nueva"*. Son las denominaciones convencionales que a tales episodios han sido asignadas. Configuraban ambas, de tal manera, las dos circunstancias históricas de mayor importancia en el desarrollo de nuestra música popular.

Sin embargo, a pesar de la magnitud que en tiempo y volumen histórico se les reconoce, no se ha logrado, hasta hoy, establecer una integral diferenciación.

Esa indiferenciación podemos atribuirla a varios factores: la falta de estudio sistemático, la reciente promoción del concepto "Guardia Nueva", la ausencia de una completa revisión de las causas que inciden en el desarrollo histórico del tango.

Parece, empero, muy sencillo, consignar que *Ramos Mejía, Villoldo, el "tano" Genaro, Greco, "Hansen", "El entrerriano", "El choclo"* y la flauta, pertenecen como hombres, lugares, obras e instrumentos a la Guardia Vieja en tanto que *Discépolo, Pugliese, Fresedo, Troilo,* el cabaret, *"Uno", "Boedo", "Malena"* y *"Responso"* corresponden a la Nueva, empleando una simple disposición cronológica.

Ello nos conduciría a tramendos equívocos: porque se determinaría con ese criterio una crítica juntura en la cual, con la consiguiente sorpresa, habría hombres y obras que perteneciendo a la Nueva Guardia, preceden, en el tiempo, a hombres y obras de la Vieja; Ernesto Ponzio seguía en 1930 tocando el violín a la manera de la Guardia Vieja. Para entonces ya hacía diez años que *Elvino Vardaro, Julio De Caro, Cayetano Puglisi, Manlio Francia* y *Agesilao Ferrazzano,* entre otros, habían inaugurado la típica manera de tocar ese instrumento en el tango, hecho que corresponde históricamente a la Guardia Vieja.

En este sentido me suscribo al criterio sustentado por *Luis A. Sierra* respecto de la diferenciación de "Guardias": *"Nos inclinamos a afirmar que la solución del deslinde entre las dos "guardias" radica en un concepto de forma que es el conducto por el cual se ha operado el proceso evolutivo de nuestra tango. Creemos que es únicamente el aspecto formal, el rasgo inequívoco de distinción entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva".*

Compartiendo integralmente este criterio —medularmente expuesto por su autor— iría, sin embargo, más allá. Solamente una recapitulación y consideración global de acontecimientos —el paulatino camino recorrido por el tango desde las orillas hacia el centro de nuestras ciudades, el cambio de posesores y oficiantes, la aparición y consolidación de la industria aparejada al arte popular, la definitiva instalación del tango como espectáculo comerciable, la progresiva capacitación de sus ejecutantes, juntamente con las capitales instancias de su modificación formal— podrán darnos, en definitiva, los verdaderos rasgos diferenciales. Rasgos que hacen his-

tóricamente cierta la clasificación en las dos consabidas Guardias.

La historia del tango es un fenómeno absolutamente continuo, en el cual, los episodios fundamentales de sus Guardias, se hallan entrañablemente unidos por un conjunto de vínculos estéticos, sociales, económicos y humanos.

El fin de la Guardia Vieja está sobrepuesto al inicio de la Nueva. Presenta aquél, en forma por demás notoria— las flamantes obras de *Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián* o *Agustín Bardi*, por ejemplo— muchos de los caracteres que han de distinguir a éste. Y a la vez el comienzo de la Guardia Nueva deja traslucir en sus modificaciones e innovaciones muchos rasgos que los asocian inextricablemente a la Vieja Guardia. En la escritura de muchas obras que pertenecen indiscutiblemente, por grado de evolución, espíritu y desarrollo a la Guardia Nueva, es muy frecuente encontrar —sobre todo en los acompañamientos— vacilaciones, delgadeces armónicas y giros característicos de la Guardia Vieja.

En otros aspectos los cambios no van preludiados por un lento proceso de transformación, por mutaciones parciales y casi invisibles —como sucede, por ejemplo, con el cambio de su público— sino que, por el contrario, presenta cortes radicales, variantes bruscas e inesperadas: tal, la aparición de *Carlos Gardel*, creador de las formas cantables del tango. Idéntica observación puede hacerse respecto del surgimiento de *Pedro Maffia* —una de las figuras de mayor trascendencia del género— inventor absoluto en la ejecución tanguista del bandoneón. De manera que lo más claro, en tren de establecer una diferenciación integral de ambos períodos, será caracterizarlos con rasgos de sus momentos de plenitud, para abordar, luego, el delicado cañamazo de la transformación.

Elementos definitorios de la Guardia Vieja

Con buen grado de aproximación, puede decirse que,

cronológicamente, la Guardia Vieja se extiende desde 1880 a 1920.

Corresponde a ella la *etapa de gestación* y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango.

En el plano estético puro: *surgimiento de la especie* por natural hibridación de otras especies populares de plena aceptación en nuestras ciudades.

Determinación tímbrica en sucesivos ordenamientos instrumentales: desde la anárquica constitución de los primeros conjuntos hasta la exclusión de los metales. La determinación de una inicial combinación: *arpa, violín, flauta*. Luego, *flauta, violín* y *guitarra*. Más tarde, después de comenzado el siglo, *piano, violín y bandoneón*.

Todas estas plantas instrumentales funcionan en un régimen de ejecución enteramente oral: el modo interpretativo es la *improvisación sin solistas*.

En esta secuencia se define, también *la típica danza del tango*.

Desde el punto de vista social, el tango de la Guardia Vieja es, durante mucho tiempo, patrimonio exclusivo de los grupos marginales de la urbe: sufre —como consecuencia del ambiente y de los individuos que ejercitan su práctica —el rechazo de la restante población ciudadana. No solamente de las altas clases, como se ha sostenido, sino —incluso— de las familias de la baja clase media y del proletariado. El tango pasa a sus manos, lentamente, con la progresiva dilución de las orillas por la expansión de la ciudad, cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música.

Corresponde a la Guardia Vieja, asimismo, *el gran auge internacional del tango producido poco después de 1910*, que determinó su aceptación —y hasta el furor—, pero con el signo perentorio de la moda, entre las "altas esferas".

Económicamente, no existe en la Guardia Vieja, por lo menos hasta sus últimos tiempos, el profesionalismo organizado entre los músicos. El régimen de retribucio-

nes por la tarea artística es completamente arbitrario, hasta que el creciente número de auditores comienza a coronar ídolos, y la competencia de éxitos y destrezas regula el volumen de los ingresos a las cajas de los dueños de cafés y locales donde actúan las orquestas, de propietarios o representantes de casas grabadoras y editoriales.

Queda así definido otro rasgo del mundo del tango trazado en su Guardia Vieja: la entrada victoriosa de sus primeras "vedetes", casi siempre ejecutantes de bandoneón.

Elementos definitorios de la Guardia Nueva

Los restantes cuarenta años, es decir, desde 1920 a 1960, pertenecen al dominio de la Guardia Nueva.

El tango se resuelve en sus formas compositivas: las obras se estructuran, ya sin dudas, y con escasas excepciones, en dos o tres partes de dieciséis compases cada una, y con arreglo a la calidad de sus temas se inscriben dentro de las tres variedades que surgen: *tango milonga, tango romanza* y *tango canción* o *con letra.*

La letra argumentada, se construye siempre sobre la base de los diversos grados de lenguaje popular, amalgama de español con lunfardo, contribuciones de dialectos italianos —en gran proporción—, préstamos de la germanía, voces indígenas, matizado con inversión de las palabras, etc.

El tango con letra y el cantor de tangos son dos fenómenos de pareja aparición, lógicamente. El cantor solista, hombre o mujer, acompañado por trío o cuarteto de guitarras, el vocalista —o cantor de orquesta con contracanto instrumental— y el cantor solisto con acompañamiento de orquesta son, pues, hechos estéticos que corresponden a la Guardia Nueva.

Dentro de sus límites, creándola, la definitiva conformación de sus medios instrumentales traduce uno de sus hechos capitales: queda instaurada la combinación característica de instrumentos para el tango, con el nombre genérico de *"Orquesta Típica"*. Cada instrumento cobra, dentro de ella, propia vida, apareciendo

los clásicos regímenes solistas del género. La sistematización de esas formas alcanza su más pleno auge con la adopción de *la orquestación* como base del temperamento interpretativo del tango, expediente que consolida un modo de concebir la música popular enteramente opuesto, por ejemplo al del jazz: en éste, aun cuando haya orquestación, el espíritu es improvisado. En el tango, aun cuando se improvise, la intención traduce acuerdos previos, la música pensada y puesta en los instrumentos antes de ser ejecutada.

Uno de los distingos que a cuenta de la mayor riqueza pueden capitalizarse para promover en el estudio de la historia del tango la diferenciación integral de sus guardias, es que solamente dentro de la Guardia Nueva puede hablarse con entera propiedad de *estilos y modalidades interpretativas*. Resulta virtualmente imposible en aquella primera etapa, caracterizar, reconocer estilos: ni en las actitudes individuales, ni en las agrupaciones de varios instrumentistas.

Para terminar con los aspectos de orden estético que, orgánicamente, podemos manejar sin entrar en detalles para esbozar una primera semblanza histórica de la Guardia Nueva, es necesario consignar el *empobrecimiento de la danza del tango.* Con su amplia divulgación, arrancada de su privativa condición de música y danza de la orilla, las figuras que la adornaban fueron suavizándose, empobreciéndose o perdiéndose paulatinamente. Del bailarín de burdel de la Boca al bailarín de cabaret, hay tanta distancia como de éste al desprovisto bailarín de los clubes de hoy. La inventiva coreográfica ha seguido una curva completamente inversa a la inventiva musical.

Desde el punto de vista de su repercusión social, existen también importantes elementos de distinción: el tango deja, en definitiva, de ser pertenencia exclusiva de las pequeñas agrupaciones humanas de las orillas. Estas se funden en las clases populares, desdibujándose.

Si bien, creativamente será patrimonio inalienable de esas clases populares, se verá incluido en el programa de diversiones de la alta burguesía. Y aun de la aristo-

cracia de sangre. Y es verdaderamente deplorable constatar, cómo se ha hecho caudal de esta circunstancia en la *pluma de no pocos escritores para dar con ella indispensables seguridades de interés* en torno a nuestra música popular. O para mostrar como conquistas esa "simpática" palmadita de anuencia.

En lo que tiene que ver con los lugares frecuentados por el tango, junto a su ingreso a las más diversas clases sociales como motivo de espectáculo o diversión, deja de ser tan sólo música de lupanar y de clausurados boliches orilleros para ser ejecutado en la más diversa gama de locales: cafés, cabarets, glorietas, recreos, ,cines teatros, confiterías, salas de baile, casas de familia y clubes.

Semejante despliegue excitó definitivamente las apetencias de *la industria* que estaba al acecho: se contempla, a lo largo de toda la Guardia Nueva, la consolidación del tango como material altamente vendible. Nace con ella el empresismo y su desarrollo desde la incipiente tentativa hasta la perfecta organización bursátil, la industria que hace del arte popular el leitmotiv de sus ingresos y de la inversión de capital, a través de distintas ramas. La editorial para impresión, promoción y distribución en gran escala de partes de piano y orquestaciones, publicación de revistas especializadas en el género y venta de librillos con letras y glosarios. La empresa de grabación, matrizado y reproducción de discos fonográficos. La organización que da al espectáculo en presencia, actuaciones de orquestas, cantantes y solistas en los diversos locales. La que lleva el espectáculo a las casas: radio y televisión.

La representación comercial de los artistas y las agencias de publicidad, están comprendidas también dentro de este gran mecanismo, característico de la Guardia Nueva.

Pertenece también a este período, *la fijación de los derechos de autor* y su efectivo cobro, prorrateo y distribución mediante *la fundación de las entidades de autores y compositores*, así como *la agremiación de intérpretes* para la atención de comunes problemas profe-

sionales (ejecutantes, directores, cantores, orquestadores, etc.).

Finalmente, también como signo típico de la Nueva Guardia, será necesario anotar *la competencia entre el tango y otras especies populares*, llegadas a nuestros lares, promovidas y estimuladas —como parte de su negocio— por los trusts internacionales de managers, grabadoras, editoriales, etc.

Suscintamente he aquí, pues, cuáles son los elementos diferenciales de mayor importancia para la distinción de las "Guardias" del tango.

Breve reseña histórica de la Guardia Vieja

Esta breve enumeración, concebida en esquema y gran panorama —para no perder de vista el volumen conjunto de las Guardias y para facilitar por inmediata confrontanción los distingos más espectaculares— no ofrece, sin embargo, el verdadero clima de cada etapa.

Los escenarios porteños de fin de siglo, auspiciaban en su cartelera, un menú teatral cuya inconmovible permanencia esta conjurada, precisamente, por la falta de una manera propia de exteriorización escénica: ni autores, ni actores nacionales habían para cubrir tan sensible carencia.

El "Teatro de la Opera" mantenía en programa una Gran Compañía Lírica Italiana. El "Onrubia", otra de zarzuelas españolas, al igual que el "Jardín Florida" y el "Pasatiempo". El "Doria", a su vez, realizaba sus funciones con compañías de operetas italianas, en tanto que el "Variedades" lo hacía con operetas francesas.

Cuando se había hecho la tentativa de montar una obra de tema, carácter y lenguaje más o menos local, se tropezaba con el inconveniente insalvable de gauchos simulados y ridículos.

No había textos reveladores de la realidad nacional. Y cuando los había, estaban condenados a ser interpretados por actores españoles o italianos.

Sin embargo, el clima para que una forma propia de teatralización cuajara, estaba latente en ambas márgenes del Plata. Y ese teatro se realizó por dos vías: *algunos*

elementos dispersos de compañías de zarzuela comenzaron a integrar hacia 1889, los elencos que ofrecieron entre nosotros el tan mentado 'género chico'. El primer escenario que acogió la novedad fue el del "Pasatiempo". Y al ofrecerse "La gran vía", se obtuvo el mismo suceso que al ser estrenada, tres años antes, en los teatros españoles. Nuestros zarzuelistas criollos, fueron tomando del género lo que tenía de popular, y, si bien la construcción de sus obras resultaba señaladamente hispana, el sentido y las alusiones buscaban la expresión nacional, señala *Ordaz* en "El Teatro en el Río de la Plata".

A su vez, bajo la carpa del *"Circo Podestá-Scotti"* se formaba, desde la sola pantomima pasando por *"Juan Moreira"* y *"Julián Giménez"* hasta llegar a *"Calandria"*, el necesario intérprete.

Y no es necesario buscar más, ni ir en procura de mejores razones para explicarse la génesis del tango. Ni para darle fecha con certeza: el mismo público que acogió con vivas muestras de simpatía aquellas obras que aludían a sus ciudadanos asuntos y aquellos intérpretes capaces de encarnar sobre el tablado en el picadero, personajes cuya humanidad, actitudes, gestos y reacciones tan bien conocían, ese mismo público tenía, de antemano, la predisposición necesaria para recibir —con el mismo efecto con que recibía los primeros esbozos del teatro nacional— una música nacional. Pero no ya la música nacional campesina, sino una música cuyo espíritu aludiera a la ciudad, y cuya forma le perteneciera de alguna manera.

La tanguidad existió en las ciudades platenses, pues, antes que el propio tango.

Esa necesidad impostergable respecto de una comunitaria fuente de expresión —prevaleciendo heroicamente sobre la mezcla humana de una sociedad constituida en los empujones de los aludes inmigratorios— vino a gestarlo por la hibridación de tres especies populares perfectamente divulgadas en la ciudad.

En otras palabras: no existió la tentativa consciente

de inventar algo propio, sino que esa expresión surgió en la medida que se tenía algo para decir.

Hacia fin de siglo, aún antes, el vocablo "tango" como designación de diversas cosas, es perfectamente usual.

Se califica con él, naturalmente, al *tango adaluz* en pleno auge dentro del "género chico". Se llaman "tangos" a las *habaneras* aportadas por la marinería cubana llegada en los barcos que el repunte del comercio argentino hacía fondear en el puerto boquense. "Tango" se les dijo a las *milongas* afincadas —sobre todo— en Palermo. Se recuerda todavía, su fama es justificada, el tradicional *"Almacén de la milonga"* reverberado en los nombres de sus más notorios "milongueros": *"El pardo Flores", "El tigre Rodríguez", "El negro Vilariño"* y *Nemesi Trejo*, entre otros.

El teatro popular, comportó el caldo indispensable para acelerar la providencial mixtura que, aligerada de antecedentes y detalles, exponemos aquí.

Vicente Rossi piensa que *"cuando la milonga sainetera empezó a popularizarse, y los almacenes de música se hicieron eco de la demanda animando a los compositores capaces, tomó relieve la calificación, y en los párrafos de nuestros ainetes se citaban con frecuencia "tango y milonga", influencia inevitable de aquella clasificación iniciada por las ediciones de piezas para piano, que daban habaneras bajo la denominación de "tangos". Se hizo común en el diálogo o en el canto sainetero, la frase: "bailaremos tango y milonga", "le metimos tango y milonga"*, como si se tratara de dos *cosas análogas con diferentes nombres. Poco a poco una se refundió en la otra y se consumó la sustitución de títulos. Es, pues, el Teatro Rioplatense quien convirtió la milonga en tango y dio a éste su perduración y su fama".*

En 1898, *Podestá* estrena la revista *"Ensalada Criolla"* en un prólogo, un acto y cuatro cuadros escrita por *Enrique De María* y musicada por *Eduardo García Lalanne*.

De Eduardo García Lalanne había sido, precisamente,

la primera milonga que se bailara en un escenario porteño para una revista representada en el teatro Goldoni de la Plaza Lorca. Y fue este compositor quien compuso para "Ensalada Criolla", tres "tangos" que cantaban y bailaban durante el pasacalle: *"Soy el rubio Pichinango"*, *"No me vengas con paradas"* y *"Zueco, que me voy de baile"*.

"Ensalada Criolla", presentada en el circo de los Podestá, exigió cientos de funciones. Y ese éxito se debió, en buena parte, a dichos "tangos" o "milongas" o "habaneras", léase cualquiera de los tres, que es cierto.

Tales "tangos" remedaban, en la obra que Edmundo Guibourg llama "*primero* ciento por ciento local", el pasacalle de *"La gran vía"* de *Pérez* y *Chueca* (*"Soy el rata primero, y yo el segundo, y yo el tercero"*).

Enorme cantidad de "sainetes —como prolongación rioplatense del "género chico" español— incluyeron "tangos como tema de atracción: *"Justicia criolla"* de *Ezequiel Soria* y *Reynoso*, donde se conjugaba un hermoso conjunto de escenas montadas en un conventillo.

Como bien lo consigna *Luis Ordaz*, *"el público cansado del repetido "género chico" español que hacía olvidar esas piedras angulares que fueron "La gran vía" y "La verbena de la paloma", apoyaba cada vez con más entusiasmo la producción de nuestros autores más populares"*.

La transformación de los elementos ambientales y humanos se asiste en la más prodigiosa sustitución de nombres y designaciones: *"El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La "chulapa" nuestra "taquera" de barrio. El "pelma sablista" de los Madriles, nuestro vulgar "pechador callejero". Las "verbenas" nuestras "milongas". Las "broncas", nuestros "bochinches"*, ha escrito *José González Castillo*.

Si a las clases populares rioplatenses de fin y principio de siglo correspondió el importante papel de auspiciar con su sentimiento, su necesidad de propia expresión y de ellos con su aplauso y su simpatía la aparición del *tango*, no le pertenece en los hechos, la paternidad del nuevo sujeto.

La realización del tango fue responsabilidad exclusiva del orillero, fruto de su ocupado ocio de angustias, de desolación y destierro.

El fue su artífice sumo: el tango se hizo en sus manos y su pelvis, siendo música de prostíbulo.

Los capítulos esenciales de su gestación se producen al amparo de los sórdidos bordes ciudadanos: es de hacer notar —porque claro, es importantísimo— que a su vez el tango se convirtió en llamador de oro para las burdeleras, que fomentaban al calor de su música el desenfreno sexual y con él la poderosa inventiva coreográfica.

La danza del tango *"el esfuerzo de creación más vigoroso y original de los últimos siglos"* —como ha dicho *Carlos Vega*, uno de los pocos, auténticos estudiosos de los orígenes del tango— se hizo posible a través de la excitación de los cuerpos en el salvaje abrazo amoroso. El baile, tal cual se hacía para el tango en las orillas, no tenía precedentes.

El fenómeno creativo acunado al margen de la vida ciudadana, comportó a sus costados verdaderos horrores humanos.

Muchos lugares que la leyenda y los observadores superfluos han transformado eufemísticamente en "pintorescos clubes", no fueron otra cosa que deleznables emporios de prostitución. Muchas desdichadas provincianas o hijas de inmigrantes eran reclutadas merced a fabulosos engaños de ventura, y sometidas más tarde, a los más condenables trasiegos de compra-venta, para explotarlas —hasta el hartazgo— expuestas a la prepotencia sexual del orillero. O a la vanidad del "patotero" para quien era orgullo de dioses tener una mujer en tales mercados.

En la Boca coexistieron dos clases de escenarios para el tango. Los cafés —donde no se bailaba— y los burdeles, donde se bailaba después de haberse escuchado una "tirada" de tangos.

En los cafés, *"durante los conciertos* —escribe *José Sebastián Tallon— se bebía nerviosamente y era cosa de machos hacerlo sin medida. Se trataba en su tota-*

lidad de un público de amorales y agalludos y de otros cuya desgracia y cuya dicha consistía en parecerlo. No eran tipos de amontonarse como paquetes, silla a silla, en una leonera llena de humo y de estarse allí media noche mirando hacia arriba a los músicos, nada más que para pasar las horas encantados como niños. El tango y el alcohol eran uno, y nada se entendía mejor con las penas que les rodcaban, roncando como peñones, en los abismos varoniles del pecho. El tango era para ellos, cosa de fuertes como un vaso doble de ajenjo o una puñalada".

"Los nocherniegos libertinos de la Boca —prosigue el citado autor— *no se la pasaban sin ir después de las audiciones a bailarse un tanguito en los burdeles. Los bailarines de renombre como "El cívico" solían dar allí verdaderos espectáculos de coreografía orillera. En una atmósfera de desvarío el individuo se apartaba en dichos casos y aplaudía, invariablemente embriagada, frenética, la turba lupanaria. Se ponían de mal humor los bailarines rivales, se enloquecía el corazón de las prostitutas, se estimulaba la ambición de los mocosos con aire de "cafisitos" precoces. Cortes, quebradas, lujurias, vocería guaranga, botellas, manoseos torpes, dagas celosas, humo. Si no había trifulcas y detenciones, hasta el amanecer no se daba tregua a los musiqueros. Y los homosexuales, y las escenas droláticas y grotescas".*

Ese submundo clausurado e invulnerable para el resto de la ciudad, abrió una brecha para la secreta novelería de los jóvenes de "familia bien", por los "*clandestinos*" que, como los de "*Laura*" en Paraguay y Pueyrredón, y "*María La Vasca*" en Carlos Calvo y Jujuy, permitían en su órbita entreverarse en los vericuetos del excitante, impostergable— para ingresar dignamente al padrón de los verdaderos "ranas" —país del tango.

Fue precisamente, en el piano de estos "lugares", en los pequeños conjuntos que daban el pie para las grandes "fiestas", en los cafés de la Boca, en los ocultados "recreos" de Palermo, donde se conjugaron por primera vez las fórmulas rítmicas del tango, tal como se ejer-

citaron en su etapa inicial. Es decir, por adaptación de las fórmulas del tanguillo, de la habanera, de la milonga.

Su rápida conformación estuvo cobijada por aquella vehemencia. La música estimuló la danza y ésta calentó en los instrumentos la definición de su música.

El hecho, en suma, es que, de la misma manera que bajo las lonas del circo de los Podestá —siempre instalado en las postrimerías de la urbe— en un proceso titánico, lento, de aclimatación de formas, va tomando cuerpo la simiente del tearto nacional, de la misma manera en los cafés *"El Vasco"* de Barracas, en *"La Paloma"* de Palermo, en *"La Pichona"* de la calle Pavón, en *"La turca"*, *"El griego"*, *"Royal"* y *"La marina"* de la Boca, en *"El bailetín del Palomar"*, *"Hansen"*, *"La red"*, *"El velódromo"*, *"El kioskito"*, *"El tambito"*, en las "casas" de la *"China Rosa"*, *"Laura"* y *"María la Vasca"*, en *"La cancha de Rosendo"*, *"La fazenda"*, en los "salones" *"La Cavour"* y *"Peracca"*, los angostos grupos de tres y cuatro ejecutantes, van trabajando las maneras instrumentales del tango.

Paralelamente, y en un constante juego de recíprocas influencias, se van gestando las primeras obras: dejan ellas entrever, a su vez, y tras los importados soportes formales, el atisbo de luz local.

Mucha tinta, mucho papel y mucha investigación se ha gastado para elucidar un solo punto: cuál es el primer tango.

Héctor y Luis J. Bates proponen *"Dame la lata"*. *Carlos Vega* juzga que *"Andate a la Recoleta"* estaría entre los iniciales. *Gastón Talamón* se inclina por *"La Quincena"* y *"Los vividores"*, *"Tango Nº 1"*, de Jorge Machado para otros. Sin embargo, todas las hipótesis aducidas para esclarecer el caso, todas las suposiciones y las indagaciones promovidas (que no son tantas porque quienes escriben sobre el tango se vienen copiando unos a los otros desde hace treinta años) para dar feliz resolución a tan poco importante misterio, adolecen de la misma falla: no se maneja en ellas, para

establecer el dictamen, y la carencia es grave, cual ha sido el espíritu, la puntería, la intención de la obra. Solamente se ha tenido en cuenta para la pugna, su designación genérica de "tango". Criterio, que por otra parte, conduce inevitablemente a los más gruesos equívocos.

En cambio, arbitrando el juicio sobre aquella clase de consideraciones, el primer tango debería ser, por ejemplo, *"El entrerriano"* del "negro" *Rosendo Mendizábal.* Estrenado en 1897 en los bailes de "Laura", es la primera obra que además de su gran repercusión pública y pese a estar sujeta por muchos costados a las especies que han dado origen al tango, tiene bajo el nuevo, naciente rótulo, la vida propia, el sabor suficiente como para configurar la página primera del género, en su etapa de gestación.

Y más: si aquéllas consideraciones de espíritu, sabor, intención, contenido, se aplican con todo rigor, habrá que esperar a los tangos de Arolas, de Bardi, de Cobián, por ejemplo, para determinar con plena posesión de prueba, esa obra príncipe.

Varios conjuntos cobran, entonces, excepcional nombradía en los suburbios: no sería difícil hacer una nómina casi completa con todos los tanguistas que actuaron durante la Guardia Vieja, pues en este período no pasan de setenta los nombres que alcanzaron predicamento. Y ello incluyendo generosamente, músicos de ínfimo desempeño en el decurso de esa primera hora. La profusión de tangueros durante la Guardia Vieja es otro de los grandes mitos de la seudoliteratura tejida en torno al género.

Reduciendo la referencia a los grupos de instrumentistas más representativos, cabe recordar, siguiendo un clarificador orden en el tiempo, los siguientes nombres:

1899 — *Juan Maglio* (bandoneón), *Luciano Ríos* (guitarra), *Julián Urdapilleta* (violín).

1902 — *Genaro Vázquez* (violín), *Benito Masset* (flauta), *Enrique Saborido* (piano).

1903 — *Juan Carlos Bazán* (clarinete), *Vicente y Ernesto Ponzio* (violines), *Tortorelli* (arpa).

1903 — *Vicente Greco* (bandoneón), *Domingo Greco* y *el "tuerto Arturo"* (guitarras).

1906 — *Augusto P. Berto* (bandoneón), *"Don Eduardo"* (violín), *Andrade* (flauta), *Durand* (guitarra).

1907 — *Juan Carlos Bazán* (clarinete), *Roberto Firpo* (piano), *Alcides Palavecino* (violín).

1908 — *Vicente Loduca* (bandoneón), *Samuel Castriota* (piano), *Francisco Canaro* (violín).

1910 — *Genaro Spósito* (bandoneón), *Agustín Bardi* (piano), *"el tuerto" Camarano* (guitarra).

1911 — *Augusto P. Berto* (bandoneón), *Julio Doutry* (violín), *José Martínez* (piano).

1912 — *Genaro Spósito* (bandoneón), *Alcides Palavecino* (violín), *Harold Philips* (piano).

1912 — *Juan Maglio* (bandoneón), *José Bonano* (violín), *Luciano Ríos* (guitarra), *Hernani Machi* (flauta).

1912 — *Arturo Bernstein* (bandoneón), *Vicente Pepe* (violín), *Luis Bernstein* (guitarra), *el "tano" Vicente Pecci* (flauta).

1913 — *Vicente Greco* (bandoneón), *Ricardo Gaudencio* (violín), *Marcos Ramírez* (piano).

1913 — *Graciano De Leone* (bandoneón), *Agustín Bardi* (piano), *Eduardo Monelos* (violín).

1915 — *Ricardo L. Brignolo* (bandoneón), *Rafael Tuegols* (violín), *Luis Ricardi* (piano).

1917 — *Orquesta Arolas: Eduardo Arolas* (bandoneón), *Julio De Caro* y *Rafael Tuegols* (violines), *Roberto Goyeneche* (piano), *Luis Bernstein* (bajo).

1917 — *Orquesta Canaro-Martínez: Osvaldo Fresedo* (bandoneón), *Francisco Canaro* y *Julio Doutry* (violines), *José Martínez* (piano), *Leopoldo Thompson* (contrabajo).

1919 — *Orquesta Roberto Firpo: Pedro M. Maffia* y *José Servidio* (bandoneones), *Cayetano Puglisi*, y *Adolfo Muzzi* (violines), *Luis Cosenza* (armonio), *Roberto Firpo* (piano), *Alejandro Michetti* (flauta).

Esta escueta referencia de personales en conjuntos característicos y muy representativos de la Guardia Vieja permite observar, sin elucidaciones al margen, una serie de hechos de gran importania: el fenómeno de *la espontánea selección instrumental,* vale decir, quedan fuera de concurso los metales y paulatinamente, también, los instrumentinos. Pienso que tal exclusión debe adjudicarse, sobre toda otra cosa, a un problema de temperamento. Es más: jamás se ha podido encontrar la fórmula capaz de incorporar esos importantes sectores instrumentales a la orquesta de tangos. El tango se resiste tradicionalmente a otros timbres que no sean bandoneón, piano y cuerdas.

El *violín* es el más antiguo de los instrumentos en las combinaciones tanguistas. Formaba parte ya, de las rondallas que recorrían las calles de la ciudad y que incluían en su repertorio algunos "tangos". No tiene, en la Guardia Vieja, muchos cultores que puedan destacarse: *Ernesto Ponzio, Vicente Pepe* y *Tito Roccatagliata,* son sus figuras más interesantes. Sobre todo el último, que proveyó a quienes serían sus continuadores, con una serie de creaciones suyas, adornos y "floreos" que se emplean aún en el presente.

El *bandoneón,* arribado a nuestras ciudades hacia 1870 —ha estado expuesto en la vidriera de la tradicional casa de bandoneones *"Mariani"* de Buenos Aires (Don Luis Mariani ha sido el pionero de los artesanos dedicados a su afinación y compostura) el bandoneón del padre de Ciriaco Ortiz, datado en 1878— emprende su ingreso a los conjuntos del tango con el siglo. Su papel se hace protagónico y su carrera, deslumbrante.

Con excepción del "alemán" *Arturo Bernstein,* nadie hubo en la Guardia Vieja que lo tocara bien. Hasta el famoso "Tigre del bandoneón", *Eduardo Arolas,* no pasó de ser un modestísimo ejecutante frente a *Pedro Maffia.*

Si en un principio y hasta 1920, aproximadamente, coexiste en los grupos instrumentales con la flauta, concluyó por desalojarla definitivamente. Pero, por encima de toda otra consideración, es una "voz" nueva, desconocida —no puede tomarse como antecedente la "ver-

dulera" de los marineros— sin vicios, ni torturas, ni recuerdos que no sean los muy flacos que asocian tenuemente a su lejano origen bávaro.

Voz capaz de ser modelada a placer, de ser educada sin torceduras previas en la fresca lección del lenguaje popular, termina por convertirse en instrumento simbólico del tango. El hombre del pueblo, el hombre de la calle siente por el bandoneón un respeto, una admiración que no profesa por instrumento alguno.

El *piano* se incorpora cuando las posibilidades del trabajo auspician la aparición del músico sedentarizado y con "la orquesta de la casa": en 1905, por ejemplo, Payrot y Giardini, propietarios de "Hansen", entregan a *Luis Suárez Campos*, para que lo estrene, el primer piano que tuvo dicho local.

El régimen de ejecución es la improvisación. Pero de ninguna manera una improvisación a la manera del jazz. Es una improvisación de carácter provisional a la espera de sus propios ordenamientos. Estos llegarán tiempo después, cuando se comience a difundir entre músicos de tango, aunque de manera precaria en sus principios, la técnica de la orquestación.

La improvisación de la Guardia Vieja es, por ello, una improvisación sin solistas: no hay instrumento cantante. En parte, porque la modesta condición técnica de los instrumentistas no lo permite . En parte, porque es evidente que la improvisación no ha de ser cuerda estética para el tango. *El temperamento interpretativo que se gesta es muy otro.*

Tal es a grandes rasgos, la semblanza inicial de los instrumentos elegidos para tocar tangos, y los caracteres primordiales de las maneras interpretativas que se observan en sus conjuntos.

De esos primigenios grupos, el mejor —sin ninguna clase de dudas— fue el del "alemán" *Bernstein.* Por su ajuste, asombroso para la época, por la capacidad y el virtuosismo individual de los ejecutantes que lo componían, superó por lejos a los restantes conjuntos.

La orquesta de *Roberto Firpo,* a su vez, comportó la

modalidad más avanzada en sus criterios de interpretación dentro de este primer ciclo histórico. Tuvo Firpo un claro sentido de la calidad sonora del conjunto, del valor de tener en el mismo avezados músicos. Cultivó, asimismo, un amplia e interesante repertorio de obras que grababa, con entera exclusividad, para el sello "Nacional Odeón".

Poco después, apenas transpuesto 1920, esta orquesta de Roberto Firpo será, a su vez, superada por la de Juan Carlos Cobián. La orquesta del autor de "El motivo" sirve de puente y enlace entre los más adelantados conjuntos de la Vieja Guardia y las flamantes formaciones que inauguran la Nueva, con Julio De Caro a la cabeza.

Nada hay pues, completamente definido en la Guardia Vieja. Cada nota que se toca está comprometida en las vacilaciones propias de un gran empeño en veremos, a las dudas de una hermosa intención sin concretar, a la indefinición propia de un grupo humano heterogéneo, embrión de los caracteres ciudadanos de los cuales somos legatarios.

Por otra parte, la marginal condición de la mayoría de sus oficiantes mantiene al tango sumido en una nebulosa apenas surcada por los relumbrones de sus ídolos, por el atractivo semirevelado de lo prohibido.

Claro que esto no configuraba sino una parte de otros panoramas más trascendentales.

Se producen entonces en el Plata las primeras manifestaciones del descontento obrero. Con él, las primeras huelgas y los movimientos que se traducen en los también primeros sofocones de las clases altas. La silueta de los "anarquistas" circula como un fantasma de miedo de boca en boca.

Muchos de los músicos del tango— que no viven de esta profesión, ampliamente desacreditada—, practican otros oficios para su supervivencia: Arolas fue pintor de carteles, Greco canillita, Berto pintor de brocha gorda, Contursi zapatero, Firpo pintor de letras y decorador, Villoldo linotipista. En tanto la comuna de la ciudad de

Buenos Aires, y para complacencia de una burguesía enriquecida y de una aristocracia reavivada en su sangre patricia, emprende el tajo primoroso de la Avenida de Mayo: cercada con el aparatoso injerto de las balaustradas Luis XV, sobrevoladas desde augustos frontones por Atlantes, Venus y angelitos, tiene un dejo de vía madrileña, recuerdos de avenida Kleber y "líneas" de renacimiento italiano!

Todo bien batido, pasa a constituir el orgullo de la misma burguesía que emprende el rechazo sistemático del tango.

Pero, "soy silbado; luego existo".

Hasta 1915, aproximadamente, mientras se advierte el progresivo trasplante de los pequeños conjuntos hacia el centro —desde *"La Marina"* en Suárez y Necochea, hasta *"El estribo"* en Entre Ríos al 700, pasando por el *"Bar Castilla"* de Corrientes 1265 hasta llegar al mismo corazón de la urbe: café "Botafogo" de Lavalle y Suipacha, siguiendo un itinerario ilustrativo pero cualquiera— no puede hablarse en manera alguna de independencia estética del tango, ni por ello mismo, en definitiva, de rasgos formales propios.

Recién, cuando entre el quince y el veinte, a la iluminada vocación pionera de sus primeros cultores, siga la gran vocación creadora de una nueva generación, podremos hablar de tangos sin comillas.

Esta variante, que se produce precisamente por el volumen de los cambios que apareja la aparición de la Guardia Nueva, es consecuencia de un complejo de factores de la más diversa índole y procedencia. Pues junto a las modificaciones específicamente musicológicas, se fueron sucediendo, como causales una veces y como consecuencias otras, una serie de hechos cuyo desarrollo es, aproximadamente, el siguiente:

Crónica de la transformación: la Guardia Nueva

En primer término, los fundamentales cambios operados en el tango entonces, fueron consecuencia de una razón sustancialmente humana: *las clases populares ad-*

quirieron conciencia de propiedad sobre su música.

Una cosa era hospedar sus inquietudes en expresiones ajenas, muy otra sentirse dueños de esa expresión cuando en ésta se han volcado hasta su entraña las fuerzas de su alma.

A las especies populares que dieron origen al tango se les cobró un "derecho de piso" que finalmente las traspasó, en usufructo permanente, a manos de sus providenciales arrendatarios.

Esa convicción de propiedad que permitió infligir al tango radicales combios, fue marginada y ayudada por otras circunstancias.

La Gran Guerra limpió, pero apenas en la piel, naturalmente, a la pacatería de la aristocracia —y a través del más crudo esnobismo— de los prejuicios que la separaban de lo popular. No se trató, por supuesto de un acercamiento por simpatía, ni mucho menos: se tomó con pinzas algo que "interesaba" aparte de sus creadores.

Esto aconteció sobre todo cuando, en los muchos navíos de guerra que fondeaban en nuestros puertos se comenzó a bailar, en las fiestas de abordo, la música popular norteamericana: los one y two-steps.

Hechos tan trascendentales como el aligeramiento de ropas, contribuyeron a arrimar el tango a las "altas esferas". Pero no es menos considerable otro hecho: tras la cruzada emprendida por varios tanguistas al Viejo Mundo —*Angel Gregorio Villoldo, Alfredo Gobbi* y *Doña Flora Rodríguez de Gobbi, el "vasco" Casimiro Aín,* el trío que integraban *Vicente Locuca* en bandoneón, *Eduardo Monelos* en violín y *Celestino Ferrer* en piano, entre muchos otros—, el tango pasó por la hendija estimulante del "bon gout", con todas las "seguridades" de ser algo "interesante". Pero "interesante" como lo entiende Mumford, que hizo describir a Henri de Regnier: *"Je m'incline devant sa royanté, d'ailleurs éphémere ..."* Todo hace suponer que no lo había entendido.

Aunque, por aquí, tal aserto y otros similares sonaran en campana de cristal, el tango se convertiría para la "gente bien" —y sin transición— de revolcado, incon-

veniente y pornográfico, en pintoresco, atendible y excitante.

Una crónica de la época, aporta el siguiente "delicioso" detalle sobre un asunto acontecido en el "Maxim's" de París, mientras una pareja, mozo de gran familia argentina él, "deminondaine" ella, bailan un tango; "*Ella seguía guiada por el brazo fuerte, el compás exótico y lánguido. Ritmos de una raza extrañamente pausada y voluntariosa. Después dijo, abandonando hacia atrás su nuca consistente: El tango, eres tú*". Y lo más notable del caso es que la "raza extrañamente pausada y voluntariosa" no era otra que las gentes que en la Boca y en Palermo habían mezclado en uno de los más inverosímiles grupos humanos, inmigrantes italianos, japoneses y ese retazo de gaucho desplazado y mal aclimatado que se refugió en la silueta díscola, corajuda y triste del compadrito.

Pío X dio al "tango" —con todas las premuras del caso— oportunas credenciales de decencia cuando la indecendia debía concederse a quienes, después de ignorarlo por su procedencia lo habían adoptado a manera de moda, dado su circunstancial destino.

Algún avisado detractor que no quiso participar en el juego, se permitió denunciar la incontrovertible realidad: "*El Tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en las bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones*". Tal lo que aseguró, a manera de advertencia, Enrique Rodríguez Larreta, ministro argentino en París.

Mientras tanto, junto a las "cenas-tango", ofrecidas por el "Savoy-Hotel" de Londres en el decurso de la temporada de 1914, proliferan otras infinitas variantes de suma actualidad, producto de los genios de la pu-

blicidad y de la moda: los "concursos-tango", los "tés-tango", el "color-tango", los "champagne-tango", la "pollera-tango" y otras tantas necedades propias de un gran capricho internacional, que ningún beneficio reporta capitalizar, al hacer historia, en favor de nuestro arte popular. Todo ello es, en el tango entonces, y a propósito de otras expresiones populares luego, absolutamente ridículo.

La industria del tango, máxima beneficiaria del acontecimiento, produjo entonces fabulosas ganancias, enriqueciendo a no pocos intérpretes que, como *Roberto Firpo*, llegaron a amasar, cuantiosas fortunas.

Las casas grabadoras solían entonces, registrar las versiones en el Río de la Plata, en tanto que el matrizado se hacía en el exterior: Inglaterra, Francia, Brasil y preferentemente, Estados Unidos.

Una larga nómina de marcas registradas vendió discos grabados con el más variado repertorio: *"Atlanta"*, *"Tocasolo sin Rival"*, *"Pathé"*, *"Tirasso"*, *"Artigas"*, *"Orophon"*, *"Homofón"*, *"Cabezas"*, *"Era"*, *"Marconi"*, *"Fryny"*, *"Favorita"*, *"Zonofono"*. Pequeñas empresas que fueron pronto absorbidas por los grandes consorcios internacionales: *"Columbia Records"*, *"Odeón"* y *"Víctor"*.

El negocio de venta de aparatos reproductores no fue en zaga de las muchas editoriales que llenaron de partes de piano los atriles familiares. Las casas *"Breyer Hermanos"*, *"Benjamín A. Yantorno"*, *"Juan S. Balerio"*, *"Arista y Lena"*, *"Carlos U. Trápani"*, *"José Felipetti*, y más tarde *"Pirovano"*, *"Perrotti"*, *"Mancini"*, *"Yadarola"*, *"Rivarola"*, *"Grinberg"*, *"Gornatti"*, *"Poggi* y *"Korn"*, entre muchas, que fueron esforzadas precursoras de los grandes emporios editores de hoy.

Tan grande y voluminoso despliegue en torno al tango, no influyó, directamente, sin embargo, en su proceso creador. Nuestra música popular siguió, pese a la interferencia, su propio destino.

Hubo, diez años más tarde, cierto afrancesamiento. Pero con el tango siempre dentro de sus más característicos cánones estéticos. Entonces, aproximadamente 1915, el tango no se europeizó, como podría suponerse: el "tan-

go europeo" es ya un fenómeno de museo que no llegó al Río de la Plata.

Por otra parte, las orquestas que actualmente tocan el tango en París, por ejemplo, no sólo no utilizan aquella manera estereotipada y sin gracia, sino que, en su gran mayoría, están volcadas en las más evolucionadas corrientes de nuestra música popular. Son ejemplo elocuente y de ello, los excelentes conjuntos dirigidos por *Marcel Feijoo, Roger David, Primo Corchia y Quintín Verdu.*

Nada, pues, configuró para el tango el halago de allende fronteras, el amorío efímero de la "alta sociedad", el internacional arrumaco de la moda. Precisamente cuando investido de sus formas incipientes y primitivas había logrado la fama y el auge de grandes proporciones, se suscitaron en el tango sustanciales y definitivas modificaciones.

Los compositores de nuevo cuño

Una de las variantes de mayor importancia se produce en el campo compositivo. El proceso de adaptación de formas iniciado con la aclimatación de otras especies populares a los dictados temperamentales de nuestros elencos humanos, y continuando con paulatinas variantes de intención, expresión y espíritu, concluye por desembocar, ahora en un género musical *enteramente nuevo.*

Los responsables de esa transformación en la faz autoral del tango tienen nombres ampliamente consusbstanciados con la mejor historia del género. Se llaman, entre otros de menor cuantía: *Juan Carlos Cobián* (1895-1953), *Enrique Delfino* (1895), *Agustín Bardi* (1884-1941), *Eduardo Arolas* (1891-1924) y *José Martínez* (1890-1939).

Juan Carlos Cobián y *Enrique Delfino*, cuyos estilos de composición son perfectamente definidos y no admiten confusión alguna, pueden agruparse juntamente: sus textos musicales, cuya riqueza los proyecta sin pausa hasta el presente, se caracterizan por su abierta tendencia al desarrollo melódico. Sus obras son enteras, orgánicas, netamente definidas y a tal punto, que nada en

ellas evoca ya, como en páginas precedentes, aquellas especies que dieran origen al tango.

En la primera producción de *Cobián*, deben ser recordados: "*El motivo*", de 1913, "*Salomé*", de 1917, "*A pan y agua*", de 1920, "*Mi refugio*", de 1922.

"*Sans Souci*", estrenado en Montevideo, en marzo de 1917; "*Agua bendida*" dado a conocer por la orquesta de Eduardo Arolas en los bailes de Carnaval de 1918 en el Teatro Solís; "*Milonguita*" estrenado por la recordada María Esther Podestá de Pomar, en mayo de 1920, en la obra "Delikatessen Hause" en el Teatro de la Opera de Buenos Aires; "*La copa del olvido*", cantado por primera vez por el actor José Cicarelli, en octubre de 1921 en la obra "Cuando un pobre se divierte" en el "Nacional"; "*Padre nuestro*", con el que debutara la Maizani en la obra "A mí no me hablen de penas", en junio de 1923, en la sala de aquel mismo teatro, son varias de las producciones iniciales de *Enrique Delfino*. Y nada tienen ellas que ver, por su terminada y flamante estructura, por sus ricas posibilidades armónicas, con los modos de composición empleados en la Guardia Vieja.

La obra de *Agustín Bardi, José Martínez* y *Eduardo Arolas* comporta otro temperamento; si bien fueron, al igual que los de Cobián y Delfino, tangos de nuevo cuño, guardaron por otras razones y en la entraña de sus temas, el espíritu de aquel ser solitario y prisionero que se afirmó "*entre la expansión de la ciudad y la resistencia del campo como ente de frontera*".

Esa pelea entre categorías geográficas, humanas y culturales ha quedado registrada en la obra de estos tres compositores. De muy especial manera en *Bardi* y en *Martínez*, quienes manejan con la mayor soltura y harta frecuencia elementos de segura reminiscencia campesina en sus temas. "*¡Qué noche...!*" o "*El abrojo*" o "*La racha*" de Agustin Bardi, "*Punto y coma*" o "*El pensamiento*" u "*Olivero*" de José Martínez provén ejemplos excelentes. Aún en la intención —si no en el espíritu de sus páginas— ha quedado apresada esa circunstancia: "*El rodeo*", "*El pial*", "*Chuzas*", "*El buey solo*", "*El taura*" del "chino" Agustín y "*Expresión campera*",

"El matrero", *"El palenque"*, *"Yerba mala"*, *"La torcacita"* del "gallego" Martínez.

Eduardo Arolas —que fue el compadrito por antonomasia, hasta en la elegancia "sui generis" de ponerse anillos por encima de los guantes— configuró un caso típico de tanguista que puede extenderse a otros músicos de esta época: como intérprete, como director de su conjunto, como bandoneonista, fue hombre de la Guardia Vieja. A cambio, se tradujo, netamente, como compositor de la nueva línea: sus grandes tangos para orquesta, configuran una modalidad auténticamente rioplatense de inventar música, y están pensados, sentidos y escritos para ser ejecutados de una manera muy distinta a como él, con sus precarios y vacilantes medios interpretativos, los vertía *"El Marne"* de 1914, *"La guitarrita"* de 1913, *"La cachita"* de 1921, han desbordado su tiempo proyectándose al presente en testimonio de su exuberante imaginación creadora. Tanto en sus obras como en las de Bardi, se suman, a veces, hasta diez y doce temas diferentes apresados en el desarrollo de sus partes.

Es de fundamental importancia señalar, porque la fuerza de los acontecimientos o su rápida sucesión podría así hacerlo suponer, que las sustanciales transformaciones que aquí van siendo reseñadas, no formaron parte, en ningún momento y de manera alguna, de un "movimiento" orgánico de renovación.

Nada de eso: la organicidad de las modificaciones observadas en el decurso de este proceso, su idéntico destino, su común puntería, son fruto del igual origen de las ideas que se vierten, de los sentimentos que, a través de ellas, se exteriorizan.

Ese flamante repertorio a que aludimos, cuyas obras más importantes pertenecen a la inspiración de los citados autores —y en el cual hay que incluir por la indiscutible trascendencia de su formulación rítmica *"La cumparsita"* de *Gerardo H. Matos Rodríguez* (la cual ya señalaba en sus temas una también nueva manera de tocar el tango)—, auspició por la riqueza melódica y las posibilidades cantables de muchas de sus piezas, la aparición de la letra del tango.

Esta se ajustó en su medidas poéticas a las dimensiones, a la acentuación, al ritmo de las frases musicales. Y por sobre todas las cosas —como lo analizaremos más adelante— el clima poético que deviene el natural clima humano del tango. Cualquier poema al que se le acople música de tango, no es —necesariamente— una letra de tango.

El primer tango con letra fue *"Mi noche triste"*, versificado por *Pascual Contursi* (1916-17), sobre la página musical del pianista *Samuel Castriota*, originariamente titulada *"Lita"*.

Está escrito en lenguaje popular —y no lunfardo, como suele afirmarse— y es sin precedentes que puedan considerarse, otro de los cortes radicales establecidos entre las dos tradicionales guardias del tango: en la Guardia Vieja no hubo, efectivamente, tango cantado digno de consideración, como género.

En un hermoso medallón sobre Pascual Contursi —aún no publicado— Luis. A. Sierra valora así la importancia y la gravitación de esta figura: *"Cuando Pascual Contursi aparece en el escenario del tango, su estructura cambia fundamentalmente. Da el paso trascendental, rectificando su línea primitiva de danza canallesca. ¿Y cuál es la influencia que decide esa transformación? La payada. Sin duda alguna, hay en Contursi raigambre de payador. Ya Villoldo, guitarrero y cantor, quiso darle versos al tango, pero le puso letra de cuplé a "La morocha" de Saborido. Y el mismo Contursi fue payador. La payada y el tango, están hermanados en su auténtica expresión de pueblo"*.

"Mi noche triste" fue estrenado en el teatro "Esmeralda" (hoy "Maipo") por Carlos Gardel y ampliamente difundido luego por la actriz Manolita Poli en el sainete "Los dientes del perro".

El cantor de tangos: Gardel

Acaso uno de los acontecimientos de mayor trascendencia dentro de este conjunto de modificaciones que —a vuelo de pájaro— aquí se reseñan, haya sido la aparición de *Carlos Gardel*.

A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas —que en materia de canto— se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada —desde sus primeras intervenciones como solista—, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa.

De más está decir, que todos esos elementos que Gardel jugaba en su inconfundible estilo para cantar el tango, fueron tomados espontáneamente a través de su típica personalidad —mezcla de pícaro y de compadre— de la más pura forja de actitudes populares.

A su influjo fueron surgiendo otros cantantes, algunos francamente distanciados de su modalidad como *Ignacio Corsini* y *Agustín Magaldi*. Pero estos temperamentos interpretativos no tuvieron eco: *la verdadera tradición de tango cantado es netamente gardeliana.* Los grandes cantores solistas que le siguieron, como *Charlo*, sintieron poderosamente la casi inevitable gravitación de sus maneras.

El cantor de orquesta, o vocalista, surgió por imperio de esa gravitación y los mejores nombres que han ilustrado esta modalidad —*Rodríguez Lesende, Ray, Berón, Fiorentino, Marino, Rivero*— y aún al amparo de sus propias modalidades, han tenido todos, caracteres de estilo que los asocian a *"El mago"*.

Las intérpretes femeninas engarzan —sin excepción— sus modalidades, en la creación de cuatro artistas cuya aparición se registra, también, poco después de 1920: *Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Libertad Lamarque* y *Mercedes Simone.*

Papel del estudio musical y de la evolución técnica en la transformación del tango

Otro de los factores que obraron capitalmente en la transformación, y cuya gravitación en el proceso histórico del tango determina— en buena parte— el deslinde de Guardias, tiene que ver en partes iguales, por que

se interrelacionan y se influyen mutuamente, con la técnica y la estética instrumental.

Tanto el músico necesitó capacitarse técnicamente para que le fuera factible demostrar una manera propia de sentir su música, como el desarrollo natural, la aspiración espontánea de perfeccionamiento, la libre competencia profesional y la enseñanza metodizada aceitaron y echaron a andar los resortes expresionales.

Al pie de la edición papel de uno de sus tangos, "Lo que está bien está bien", *Roberto Firpo*, una de las figuras de mayor relieve de la época, consigna una advertencia que revela el interés de todos los músicos de entonces por difundir las nuevas formas musicales y promover su estudio: "*Ruego* —dice Firpo en ese párrafo— *estudiar paulatinamente y con paciencia este nuevo acompañamiento, pues él facilita con creces la ejecución de cualquier otro tango*".

El "alemán" *Arturo Bernstein*, dominaba completamente el bandoneón. Aunque desde el punto de vista de la expresión fuera un típico instrumentista de la Guardia Vieja, conocía como nadie todos los secretos mecánicos de su instrumento, al extremo asombroso de reconocer los sonidos de la escala cromática "abriendo" o "cerrando" el fuelle, en canto y bajos. Afortunadamente, se abocó a la enseñanza del bandoneón, trazando los lineamientos generales con que *Carlos Marcucci*, años después, escribiría su magnífico —acaso no superado— método de estudio.

A su vez, un hombre de la jerarquía docente de *Vicente Scaramuzza*, se convertía en maestro de quienes serían, con el correr del tiempo, varios de los más grandes pianistas del tango. Entre ellos *Osvaldo Pugliese, Lucio Demare* y *Orlando Goñi*.

En otras palabras: aquel nuevo repertorio de los Cobián, Delfino, Arolas, Bardi, Martínez, etc., que no encontraba acomodo en los tríos y cuartetos de la Guardia Vieja, tuvo su contraparte interpretativa, en el aspecto instrumental, en lo que es una de las instituciones de mayor volumen e importancia en el cuadro de la estética tanguera: la "*Orquesta Típica*".

La "orquesta típica"

La *"Orquesta Típica"* surge, en sus primeras manifestaciones entre 1915 y 1920, como consecuencia del desarrollo ejercitado sobre la planta instrumental del trío compuesto por *bandoneón, piano* y *violín.* Desarollo obrado en dos sentidos. Horizontal primero, por la multiplicación de las unidades instrumentales. Vertical luego, cuando la unidad instrumental deja de volcarse caóticamente en el conjunto, toma conciencia de su ubicación, de su alcance, de su aportación y de su destino dentro de la trama orquestal.

La primera no es importante: sólo se opera en los primeros años de la *Orquesta Típica,* cuando ésta se ve obligada a multiplicarse en procura de mayor volumen sonoro para seguir la creciente curva de los auditorios: al tango se le fueron brindando —el negocio era brillante—, más y más amplios locales en una época donde el artificio de los equipos electrónicos de amplificación no contaba.

En cambio, la segunda, configura una de las mejores y más trascendentes cartas en la transformación de nuestra música popular. El rol protagónico de ese acontecimiento capital es servido por un joven de la más nueva promoción de músicos del tango: *Julio De Caro.* Tiene apenas 18 años cuando una circunstancia fortuita lo convierte en primer violín de la orquesta de Eduardo Arolas. Integra luego el conjunto de Osvaldo Fresedo, de reciente aparición, culminando la etapa inicial de su carrera junto a Juan Carlos Cobián.

De la misma manera que Arolas no había conseguido conjugar en el aspecto interpretativo con su orquesta y su bandoneón aquella nueva línea tan poderosamente externada en su obras, Juan Carlos Cobián tampoco había logrado cuajar su caudalosa inventiva de compositor avezado e imaginativo, en los seis instrumentos de su conjunto. Sus obras eran altamente comunicativas, personales, originalísimas: su orquesta, sin embargo, no conseguía entrañar y exponer esa belleza por un lado, de la efervescente anarquía, de la desordenada vitalidad de la Guardia Vieja, porque ya quería decir las cosas

de otra manera. Pero tampoco había podido plasmar la nueva articulación de los intrumentos con que debía servirse esa nueva modalidad.

Cobián está un poco con un pie en cada Guardia: su conjunto tiene las características inhospitalarias del intérprete de transición: el lavado, gris, sin vida.

Cuando el inimitable autor de *"La casita de mis viejos"* emprende el primero de sus mil viajes de errante artista, Julio De Caro toma la dirección de su sexteto. Ingresa su hermano Francisco como pianista y debutan a fines de 1923. El verdadero rendimiento de ese sexteto en todas sus posibilidades de enriquecimiento, de progreso musical, de estabilización rítmica para el tango queda a su cargo. La duplicación de violines y bandoneones, la feliz incorporación del contrabajo como instrumento de ritmo y de fondo, cobran ahora un sentido real y ofrecen un magnífico campo para la evolución armónica del tango.

En otras palabras, cuando Julio De Caro aparece en escena, el tango tiene un amplio repertorio cuyas obras comportan por su forma, por su contenido, por su intención un distinto orden de cosas. Son netamente rioplatenses, nada le deben a nadie. Tiene el tango además, la combinación de instrumentos que resuelve satisfactoriamente la planta de su *Orquesta Típica.* Pero, por contraste, hay una tremenda desproporción entre la calidad propia de las obras y el modo como son interpretadas.

Julio De Caro enciende en la Orquesta Típica esa luz de contexto local, esa independencia musicológica y mental que Carlitos Gardel ha dado a sus formas cantables, que Pedro Maffia ha otorgado al bandoneón, que Pascual Contursi ha entrañado a su letras, que Agustín Bardi, Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián han insuflado en sus textos musicales. Tal, la contribución de Julio De Caro al tango.

Vale la pena —a pesar de la índole rigurosamente panorámica de este enfoque— detenerse en la época decarista y brindarla con el lujo de detalles con que ella centelleó sobre el crepúsculo de la Vieja Guardia, ilu-

minando, contagiosamente, una nueva aura en el país del tango. Y registrar con algunos nombres —que son hijos de su creación— cómo esa luz se propagó, y se propaga vigorosamente sobre la Nueva Guardia.

La integración de su sexteto es promisoria: reúne bajo la vocación conductora de su violín uno de los más calificados puñados de virtuosos que, dentro de su época, se pueda escoger.

El elemental trabajo de "tono y dominante" que es recurso característico de los pianistas de la Guardia Vieja, es abandonado y suplido por el primicial acompañamiento armonizado: *los "rellenos", los puentes, los adornos, los revolucionarios solos en acordes,* tal como son concebidos por *Francisco De Caro,* preludian y echan base, anticipan la formidable carrera de instrumento conductor por excelencia, que ha de corresponder al piano en la trama de la Orquesta Típica. La novedosa aportación de este intérprete se prolongará, beneficiosamente, en muchos pianistas que se erigen en continuadores de su estilo: *Osvaldo Pugliese, Armando Federico, Héctor Grané, Eduardo Scalise, Armando Baliotti, Oscar Napolitano, José Pascual, Orlando Goñi, Héctor Stamponi, Horacio Salgán, Osvaldo Manzi, Jaime Gosis, Julio Medovoy, Osmar Maderna, Carlos Figari, Atilio Stampone, Osvaldo Tarantino,* que se me ocurren son —en una nómina tan escueta como verídica y entre muchos notables ejecutantes— sus más avezados discículos hasta hoy.

Tres o cuatro voces en los bandoneones configuran, entonces una proeza técnica acaso inferior a lo que *Pedro Maffia* aporta en materia de sonido, de ideas armónicas *enteramente bandoneonísticas.* Las *variaciones* —fraseadas y corridas—, *los solos fraseados, los solos "a capella",* los admirables *"dibujos"* que traza con la más sorprendente soltura y dice con delicado "cachet", eclipsan definitivamente la "aflautada", intitultiva, precaria producción bandoneonística de la Guardia Vieja.

En la abierta veta de su invención se inscriben, iniciando el diálogo de los estilos, los nombres de mayor gravitación e importancia creativa: *Enrique Pollet, Luis Petru-*

celli, Minotto Di Cicco, Carlos Marcucci, Pedro Laurenz, Ciriaco Ortiz, Armando Blasco, Federico Scorticati, Héctor Artola, Alfredo De Franco, Miguel Jurado, Aníbal Troilo, Jorge Fernández, Antonio Ríos, Julio Ahumada, Máximo Mori, Mario Demarco, Osvaldo Ruggiero, Astor Piazzolla, Leopoldo Federico, *Julián Plaza*, quienes se agrupan según sus personales modalidades en las distintas tendencias temperamentales que ha prohijado el bandoneón en los últimos cuarenta años.

Inestimable trascendencia tuvo la inclusión del contrabajo en la concepción instrumental del sexteto decareano, afirmando el "ensamble" del grupo, consolidando la fisonomía de su ritmo, dándole un fondo protector. *Leopoldo Thomposon*, cuya prematura desaparición, en 1925, privó al género de su más ducho e inspirado contrabajista, fue el introductor de este instrumento en la música popular rioplatense. A la inventiva del "negro" Thompson, adeuda el tango, entre otros efectos de permanente empleo y segura cepa tanguista, su intenso *compás "canyengue"* y el inicio de una pléyade de contrabajistas que han figurado invariablemente —siempre con algo de aquel inteligente precursor— en todos los organismos instrumentales de la Guardia Nueva: *Luis Bernstein, Olindo Sinibaldi, Hugo Baralis* (padre), *Humberto Costanzo, Enrique* y *Adolfo Krauss, Angel y Alfredo Corleto, Vicente Sciarreta, Pedro Caraciolo, Hamlet Greco, Aniceto Rossi, Enrique Díaz, Rafael Del Bagno, Rafael Ferro* y *Juan Antonio Vasallo*, entre otros.

Y por fin, las inéditas armonías —los temas de contrapunto, las contramelodías y el inconfundible *"portamento" violinístico* de *Julio De Caro*, ideado todo en una forja del más puro contenido tanguero, haciendo "pendant" y creando una escuela de violines distinta a la de *Elvino Vardaro* —el más completo intérprete del tango sin distinción de instrumentos—, pero paralela en su aspiración y su inconfundible expresión, del contenido musical condigno de su representativo valor humano. Ambas tendencias amparan y tutelan la aparición de nombres que, como *José Nieso, Eugenio Nóbile, Antonio Rodio, Roberto Guisado, Antonio Rossi, Raúl Kaplún, Alfredo Gobbi*,

Hugo Baralis (h.), *David J. Díaz, Enrique Camerano, Enrique M. Francini* y *Simón Bajour,* entre otros muchos, configuran en sucinto examen de nombres el testimonio de la verdadera tradición violinística que se ha dado dentro del tango.

Los estilos interpretativos

Recapitulando: las fuentes de donde arranca el desarrollo musical del tango en su faz instrumental deben buscarse en Julio De Caro. Pero es de suma importancia señalar a la vez, el indiscutible valor que debemos atribuir a otras modalidades trascendidas en otros aspectos de la vida del tango.

Paralelamente a la tarea desplegada por De Caro y movido por idénticas inquietudes de evolución musical, define *Osvaldo Fresedo* su peculiar estilo, esencialmente melódico y jugado sobre recursos acaso antinómicos a los empleados por De Caro: aquello que es vivacidad expresional, en Fresedo se torna placidez. La "rascada" compadre que en el violín de Julio evoca dejos del andar caviloso y provocativo del compadrito, es aplomada postura en las versiones impecables de la orquesta del autor de "Aromas"; tiene Fresedo excepcional intuición para conducir, hasta lo exquisito, las posibilidades y las riquezas del matiz. Lo que son anticipaciones y "rubatos" en De Caro, es riguroso respeto del "tempo" musical en Fresedo.

Pero, tal vez, por la razón de esos mismos elementos que constituyen la clave de su estilo, sea éste más cerrado en sí mismo y proyecte en menor grado su luz hacia otros intérpretes. Dicho esto a pesar de los importantes desprendimientos que significaron las modalidades de *Carlos Di Sarli* y *Miguel Caló* desenvueltas sobre las normas instauradas por Fresedo.

Por ello, haciendo un balance de estas escuelas fundadoras, resulta que el tango de Julio De Caro está más sujeto a las vicisitudes de la vida ciudadana que el de Osvaldo Fresedo, más estereotipado y abstracto como imagen de la cosa rioplatense. Ambos configuran, pro-

mediando la tercera década del siglo, la primera plana de las tendencias evolucionistas.

Juntamente con sus modalidades, coexisten otros temperamentos interpretativos, éstos de corte netamente con-

LA GUARDIA NUEVA

1920 · 1925 · 1930 · 1935 · 1940 · 1945 · 1950 · 1955 · 1960

Osvaldo Fresedo — Carlos Di Sarli — Miguel Caló — Domingo Federico — Osmar Maderna — Francini Pontier

Experiencias de "Tango sinfónico"

Julio De Caro — Pedro Maffia, Vardaro-Pugliese, Cayetano Puglisi, Agesilao Ferrazano, Carlos Marcucci — Alfredo Gobbi — Osvaldo Pugliese — Elvino Vardaro — Aníbal Troilo — Mario Demarco — Astor Piazzolla — Octeto "Buenos Aires" — Eduardo Rovira — Osvaldo Manzi — José Basso — Pedro Laurenz — Lucio Demare — Orlando Goñi — Horacio Salgán — Atilio Stampone — Leopoldo Federico

Argentino Galván, Héctor Artola — El tango estilizado. Experiencias con metales y maderas — "Los Astros del Tango"

Francisco Canaro — Francisco Lomuto — Anselmo Aieta — Juan D'Arienzo — Rodolfo Biagi — Alfredo De Angelis — Héctor Varela — Mariano Mores

1920: "Milonguita"	1927: "Frivolité"	1931: "Taconeando"	1936: "Nostalgias"	1941: "Malena"	1947: "Cafetín de Buenos Aires"	1951: "Prepárense"	1956: "Corazoneando"
1921: "La cachila"	1928: "Boedo"	1931: "Cavilando"	1937: "Inquietud"	1942: "Gemía"	1948: "Sur"	1951: "Responso"	1957: "Melancólico Buenos Aires"
1922: "Sollozos"	1928: "Arco iris"	1933: "Divina"	1938: "Telón"	1943: "Uno"	1949: "A los amigos"	1953: "A fuego lento"	1958: "La bordona"
1924: "Buen amigo"	1929: "Yira-Yira"	1934: "Soledad"	1939: "Claudinette"	1943: "Tres y dos"	1950: "Pensá"	1954: "Marrón y azul"	1959: "Solfeando"
1925: "Recuerdo"	1930: "Un poema"	1935: "Arrabal"	1940: "El encopao"	1945: "Barrio"			

servador en su espíritu y en su exteriorización formal. Y de ese contraste histórico, por primera vez dentro del cuadro que inscribe los nombres de los directores del tan-

go, surgen dos corrientes francamente antagónicas. Corrientes cuyo sostenido enfrentamiento enciende de pique las más enconadas polémicas. La clara diferenciación de estilos que se inicia al asentarse el tango como materia musical emancipada y propia de los pueblos del Plata, nos pone ante un fenómeno absolutamente inexistente en el cerrado ciclo de la Guardia Vieja. Inédito en la órbita del tango: la distinción de modalidades interpretativas en dos cauces, el uno quietista y aun regresivo, el otro abiertamente evolucionista.

Con el transcurso del tiempo, la franca oposición de los criterios sustentados por ambos bandos, ahonda el diferendo y abre inconciliables surcos: mientras los evolucionistas forman escuelas de interpretación, a cuya promoción se acogen los músicos de cada siguiente generación, y sus estilos se diversifican orgánicamente alimentando un árbol cuyas ramificaciones siguen brotando sin pausa, no es posible establecer esa continuidad entre las orquestas sin evolución.

Tal es el fenómeno que se constata en los cuarenta años que forman ya, la Guardia Nueva. Fenómeno que puede identificarse claramente, con sus dos situaciones estéticas en el cuadro adjunto: un gran tronco central que arranca de Julio De Caro. Otro proceso lateral iniciado con Osvaldo Fresedo. Luego, de izquierda a derecha, recorriendo las cuatro décadas del período, sus continuaciones, sus desprendimientos y desenlaces ubicados, cronológicamente con las fechas de irrupción o de asentamiento de los estilos de cada intérprete en la liza tanguista, hasta alcanzar la época moderna.

En la parte inferior del cuadro, colocamos también con arreglo a ese criterio, las orquestas de la otra tendencia.

Ajustando, pues, la referencia a la enumeración de los artistas más importantes de ambas corrientes, será conveniente reseñar a vuelo de pájaro las orquestas más representativas, espigando apenas, por supuesto, este tema:

1922.—*SEXTETO OSVALDO FRESEDO: Osvaldo Fresedo y Alberto Rodríguez* (bandoneones), *Adol-*

fo Muzzi y *José Koller* (violines), *José María Rizzuti* (piano) y *Humberto Costanzo* (bajo).

1923 — *SEXTETO JULIO DE CARO: Pedro Maffia* y *Luis Petrucelli* (bandoneones), *Julio* y *Emilio De Caro* (violines), *Francisco De Caro* (piano), *Leopoldo Thompson* (bajo).

1925.— *ORQUESTA FRANCISCO CANARO: Carlos Marcucci* y *Juan Canaro* (bandoneones). *Francisco Canaro* y *Agesilao Ferrazzano* (violines), *Fioravanti Di Cicco* (piano), *Rafael Canaro* (bajo), *Romualdo Lomoro* (batería).

1926.— *SEXTETO PEDRO MAFFIA: Pedro Maffia* y *Alfredo De Franco* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Emilio Puglisi* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano) y *Francisco De Lorenzo* (bajo).

1926.— *SEXTETO CARLOS DI SARLI: Juan Otero* y *Tito Landó* (bandoneones), *José D. Pécora* y *Héctor Lefalle* (violines), *Carlos Di Sarli* (piano), *Capurro* (bajo).

1927.— *SEXTETO ANSELMO AIETA: Anselmo Aieta* y *José Navarro* (bandoneones), *Juan D'Arienzo* y*Juan Cuervo* (violines), *Luis Visca* (piano), *Alfredo Corleto* (bajo).

1927.— *SEXTETO CAYETANO PUGLISI: Federico Scorticati* y *Pascual Storti* (bandoneones), *Cayetano Puglisi* y *Mauricio Miseritzky* (violines), *Armando Federico* (piano), *Juan Puglisi* (bajo).

1929.— *SEXTETO VARDARO-PUGLIESE: Alfredo De Franco* y *Eladio Blanco* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Carlos Campanone* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Alfredo Corleto* (bajo).

1933.—*SEXTETO ELVINO VARDARO: Aníbal Troilo* y *Jorge Fernández* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Hugo Baralis* (h.) (violines), *José Pascual* (piano), *Pedro Caraciolo* (bajo).

1934.— *ORQUESTA PEDRO LAURENZ: Pedro Laurenz, Armando* y *Alejandro Blasco* (bandoneones), *José Nieso* y *Sammy Friedentahl* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Vicente Sciarreta* (bajo).

1935.— *ORQUESTA JUAN D'ARIENZO: Domingo Moro, Juan José Visciglio* y *Faustino Taboada* (bandoncones), *Alfredo Mazzeo, Domingo Mancuso* y *Francisco Mancini* (violines), *Rodolfo Biaggi* (piano) y Rodolfo Duclós (contrabajo).

1940.— *ORQUESTA ANIBAL TROILO' Aníbal Troilo, Juan M. Rodríguez, Astor Piazzolla, Eduardo Marino* y *Marcos Troilo* (bandoneones), *David J. Díaz, Reinaldo Nichele, Pedro Sapochnik* y *Hugo Baralis* (violines), Orlando Goñi (piano), *Enrique Díaz* (bajo), *Francisco Fiorentino* (vocalista).

1940.— *ORQUESTA OSVALDO PUGLIESE: Enrique Alessio, Osvaldo Ruggiero, Antonio Roscini* y Luis Bonnat (bandoncones), *Enrique Camerano, Julio Carrasco* y *Jaime Tursky* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Aniceto Rossi* (bajo), *Roberto Chanel* (vocalista).

1942.— *ORQUESTA MIGUEL CALO: Armando Pontier, Carlos Lázzari, José Cambareri, Eduardo Rovira* y *Felipe Ricciardi* (bandoncones), *Enrique M. Francini, Aquiles Aguilar,* Mario Lalli y *Angel Bodas* (violines), *Osmar Maderna* (piano), *Armando Caló* (contrabajo), *Raúl Berón* y *Raúl Iriarte* (vocalistas).

1942.— *ORQUESTA ALFREDO GOBBI: Edelmiro D'Amario, Mario Demarco* y *Deolindo Casaux* (bandoncones), *Alfredo Gobbi, Bernardo Germino* y *Antonio Blanco* (violines), *Juan Olivero Pró* (piano), *Juan José Fantín* (contrabajo), *Pablo Lozano* y *Walter Cabral* (vocalistas).

1952.— *ORQUESTA HORACIO SALGAN:* Leopoldo *Federico, Abelardo Alfonsín, Roberto Díaz, Antonio Scelza* (bandoneones), *Victor Felice, Angel Bodas, Pedro Desrets, Alberto Del Mónaco, Ramón Coronel* (violines), *Victorio Casagrande* viola), *Miguel Ariz* (cello), *Horacio Salgán* (piano), *Angel Allegre* (bajo), *Horacio Deval* y *Angel Díaz* (vocalistas).

1955.— *ORQUESTA ASTOR PIAZOLLA: Elvino Var-*

daro, José Nieso, Alberto Del Bagno, Aquiles Aguilar, Domingo Varela Conte, Lázaro Becker, Domingo Mancuso y *José Votti* (violines), *Simón Zlotnik* y *Mario Lalli* (violas), *José Bragato* (cello), *Hamlet Greco* (contrabajo), *Jaime Gosis* (piano), *Eva Goldeschtein* (arpa), *Jorge Sobral* (vocalista), *Astor Piazzolla* (bandoneón solista).

1956.—*OCTETO "BUENOS AIRES": Astor Piazzolla* y *Leopoldo Federico* (bandoneones), *Enrique M. Francini* y *Hugo Baralis* (violines), *José Bragato* (cello), *Atilio Stampone* (piano), *Horacio Malvicino* (guitarra eléctrica), *Juan A. Vasallo* (bajo).

1958.—*SEPTIMINO "LOS ASTROS DEL TANGO": Julio Ahumada* (bandoneón), *Elvino Vardaro* y *Enrique M. Francini* (violines), *Mario Lalli* (viola), *José Bragato* (cello), *Jaime Gosis* (piano), *Rafael Del Bagno* (contrabajo).

Esta breve nómina de conjuntos, no trasunta la complejidad de un proceso superabundante de nombres y modalidades, pero sí revela las orquestas de mayor trascendencia y muestra —con el decurso de los años— la aparición de las sucesivas generaciones que fueron congregándose en torno al tango. Permite, rescatar, además, una ancha visión de las modificaciones establecidas en la composición de la Orquesta Típica a partir de su primitiva planta instrumental, pasando por el sexteto hasta llegar a las modernas orquestas.

Diversos instrumentos fueron incorporados a la misma en las distintas etapas de su desarrollo, unos con carácter meramente experimental, otros en forma permanente, pero en determinados conjuntos, tal como arpa y vibrafón en Fresedo, guitarra eléctrica en el Octeto "Buenos Aires". El violoncello fue empleado por primera vez en el pequeño conjunto de Eduardo Arolas hacia 1917, tocado por el "alemán" Fritz. Luego lo incorporaron a sus orquestas Roberto Firpo y Pedro Maffia, en esta última ejecutado por Nerón Ferrazzano. Osvaldo Fresedo, en 1942 Aníbal Troilo, y de allí en adelante casi todas las

orquestas de la tendencia evolucionista, completaron su cuerda con viola y cello, dándoles, incluso, papeles solistas.

El rol jugado por la orquestación

El valor de los acuerdos previos, de las normas de ejecución admitidas en tácitos y comunes convenios por todos los músicos del tango, instauraron desde 1920 en adelante y en forma por demás creciente y caudalosa la preceptiva estética donde bebe, como de una fuente levantada sobre comunitarias ideas, la singular elocución de cada orquesta.

Tales ordenamientos concluyeron por encontrar su definitivo equilibrio con el ajuste que al organismo instrumental de la Orquesta Típica proveyó *la orquestación.* En otras palabras antes de la sistematización de esta especialidad y previamente a su concreta aparición como norma para todos los conjuntos, se la ejercitaba empíricamente. En las partes de piano que se distribuían a cada componente del conjunto se marcaban las voces, las soluciones armónicas, en fin, el trabajo que entraba en la órbita de cada instrumento: no fue otro el régimen empleado, y por casi diez años, entre los músicos de Julio De Caro y los conjuntos de su escuela.

La incorporación del *orquestador profesional,* pues, a la plana mayor de los músicos del tango, obedeció estrictamente a una situación comprometida por propio temperamento de la música popular rioplatense. No configuró, de manera alguna, un agregado gratuito o superfluo. Por ello mismo los nombres de *Mario Maurano, Héctor M. Artola* y *Argentino Galván* que se asocian a sus etapas iniciales allá por 1932 y en adelante, recogen en su anónimo pionerismo la esforzada, sacrificada, tarea de atender las circunstancias de este auspicioso adelanto técnico.

Como bien lo ha dicho *Luis A. Sierra* en un jugoso ensayo a propósito de la personalidad de ese gran artista: "*Argentino Galván llevó el tango a los atriles en forma definitiva*". Tan es así, que aun aquellas orquestas que por convicción han abrazado la tendencia regresiva

se sirven de la orquestación, del orquestador como recurso de indispensable valor para sus realizaciones.

La exhaustiva consagración de Artola y Galván cundió contagiosamente entre muchos músicos del género que se entregaron fervorosamente al estudio de tan difícil disciplina. Es así que en poco más de veinticinco años, esa infatigable inquietud se traduce en sorprendentes progresos de escritura, en la utilización de los instrumentos —incluso en el bandoneón, al que se le arrancan insospechadas posibilidades— en los criterios armónicos tradicionales del género que fluyen torrentosamente por el nuevo cauce. El progreso no consistió, como muchos suponen, en hacer más compleja la música del tango, sino —lo que es muy distinto— en aprovechar de una mejor manera sus elementos propios. Es la diferencia que existe, por ejemplo, entre *"Boedo"* tal como lo tocaba *Julio De Caro* en 1927 y *"Boedo"* tal como lo realiza *Osvaldo Pugliese* quince años más tarde con el invalorable aporte de la orquestación escrita por él mismo.

José Pascual, Ismael Spitalnik, Osvaldo Pugliese, Pascual Mamone, Horacio Salgán, Emilio Balcarce, Máximo Morí, Julián Plaza, Mario Demarco, Astor Piazzolla, Héctor Stamponi, Roberto Pansera, Julio Medovoy, Juan José Paz, Carlos García, Roberto Pérez Prechi, Leopoldo Federico, son algunos de los muchos músicos que en dos generaciones se han abocado dentro del tango, y en distintas latitudes temperamentales, al estudio y la práctica de la orquestación.

Dicho de otra manera: el conservatorio no significó —como un difundido y deleznable romántico criterio, suele sustentarlo—, un impedimento entre la calle y la música del tango. La realidad es enteramente adversa a esa suposición: en ningún músico del tango, a través de todos sus episodios, constituyó una aspiración tocar mal, sino por el contrario, las tentativas siempre estuvieron dirigidas a la propia superación. Desde la época en que Eduardo Arolas decidió tomar clases de solfeo, teoría y armonía con Bombich, director de la Banda de la Penitenciaría hasta la actualidad en que un intérprete como *Elvino Vardaro*, que debutó en la orquesta de Juan Ma-

glio en el año 1920, sigue estudiando hoy, 1960, con el mismo empeño de superación del día aquel que tuvo por primera vez el violín en sus manos, a los tres años, bajo la vigilante mirada del maestro Fioravanti Brugni.

Por ello, nombres como los de *Bautista* y *Rubione,* maestros de tanguistas por excelencia, debe ser incluido en este párrafo donde se da cuenta de la gravitación ejercida por los orquestadores y los músicos estudiosos en la evolución del género.

La aparición del mosaico de estilos que son propios del tango, sus desarrollos y ramificaciones así como su diversificación en dos corrientes opuestas, son hechos que pertenecen al campo histórico de la Guardia Nueva. La Guardia Vieja, tal como ha quedado indicado, no tuvo estilos capaces de ser caracterizados y, por lo tanto, diferenciados.

Estructura y variedades del tango

De la misma manera que el incipiente desarrollo interpretativo de la Guardia Vieja hace imposible el distingo de sus conjuntos por la caracterización de sus modalidades, todas muy semejantes, tampoco es factible encontrar en esa secuencia inicial las variedades compositivas que nos será dado descubrir en la Nueva Guardia.

Antes de esbozar un ligero examen de esas variedades, nos detendremos un instante para precisar algunas ideas en torno a lo que ha sido la estructura de las obras que han nutrido el repertorio del tango.

La mayoría de los tangos se desarrollan en *partes convencionales de dieciséis compases.* Las hay más breves y las encontraremos más extensas. Pero no se incluyen en un caso general: la norma, es aquélla.

Muchas veces, sobre todo en tangos con letra, la parte así construída se forma por la repetición de una frase de ocho compases, en función de la repetición de la estrofa de versos.

Los tangos constan, en su gran mayoría, de dos o tres partes. Cuando tienen dos se ejecutan casi siempre así: A-B-A-B, que es uno de los tipos más frecuentes y más

fáciles de ilustrar: *"Anclao en París"* música de Barbieri y letra de Cadícamo, cantado por Carlos Gardel.

Cuando se trata de un tango de dos partes, pero sin letra, o tocado con prescindencia de la misma, el esquema de ejecución es el mismo que en el caso anterior. Se acostumbra, sin embargo, a repetir nuevamente una de las partes enriqueciéndola con *una variación* o *un solo fraseado de bandoneones.* Por ejemplo, *"Amurado"*, música de Pedro Maffia y Pedro Laurenz en las realizaciones de Osvaldo Pugliese o Julio De Caro son casos característicos de este tipo de exposición exclusivamente instrumental para una obra de dos partes.

Desde 1925 en adelante, casi no se han compuesto tangos de tres partes. Constituyó ésta, empero, una modalidad muy difundida antes de esa fecha y a la tercera parte —por extensión denominativa de otras especies— se le llamaba *"trío"*. En su realización, estas obras de tres partes quedaban, en general, así ordenadas: A-B-A-B-C o A-B-C-A tal este último caso el de *"Mi noche triste"* de Castriota y Contursi en la versión de Carlos Gardel.

Se han dado, se siguen dando, otras combinaciones que no importa abundar aquí en la medida que no han alcanzado mayor arraigo entre compositores e intérpretes.

En cambio es interesante anotar que las *introducciones, los puentes* y las *codas* siguen siendo valores perfectamente vigentes hasta el tango de hoy.

Al transformarse el tango y aparecer la Guardia Nueva, dio éste tres variedades formales a cuyos inconmovibles cánones se han ajustado sus compositores en todas las épocas: *tango milonga, tango romanza* y *tango con letra* o *tango canción.*

Poco después de 1920, *Juan de Dios Filiberto* intentó dar forma a otra variedad, la *"canción porteña"*. Pero nació y terminó con las obras de este compositor boquense: *"El pañuelito", "La cartita", "El besito", "Caminito"*.

a) *Tango-milonga.* No se trata, como frecuentemente se sostiene, de un tango tocado en forma rápida. Es una variedad desarrollada —preferentemente— *en base a te-*

mas fuertemente rítmicos. Muchas veces tienen una parte rítmica y otra melódica. En la época decarista la rítmica solía ser la segunda, en tanto que de 1950 a esta parte, se habitúa a construir la primera con ese carácter.

Son obras totalmente inadecuadas para ser versificadas y se ejecutan, tradicionalmente, en solo de orquesta o solo instrumental, como que han sido concebidas para ser vertidas de esa manera.

Ejemplos de tango-milonga, son: *"C. T. V."*, de Agustín Bardi (1917), *"Pablo"* de José Martínez (1919), *"La Revancha"* de Pedro Blanco Laurenz (1924), *"Milonguero Viejo"* de Carlos Di Sarli (1926), *"Boedo"* de Julio De Caro (1927), *"Puro apronte"* de Domingo Plateroti (1930), *"Arrabal"* de José Pascual (1935), *"El tábano"* de Amando Bagliotti y César Ginzo, *"Tres y dos"* de Aníbal Troilo (1943), *"Orlando Goñi"* de Alfredo Gobbi (1946), *"A los amigos"* de Armando Pontier (1949), *"Marrón y azul"* de Astor Piazzolla (1954), *"A fuego lento"* de Horacio Salgán (1954), *"Corazoneando"* de Osvaldo Pugliese (1956), *"La bordona"* de Emilio Balcarce (1958), *"Solfeando"* de Mario Demarco (1959), acopiando títulos y autores de distintas épocas, e incluyendo varias de las más importantes obras de corte moderno.

b) *Tango romanza.* Compuesto sobre *temas melódicos por cuya complejidad armónica no se prestan para ser cantados.* Constituyó una variedad cuyo apogeo se registra en la época decarista. *"Noche de amor"* (1924) de *Fernando Franco, "Flores negras"* (1927) de *Francisco De Caro* —compositor eximio de privilegiado talento musical—, *"Arco Iris"* (1927) de *Sebastián Piana* y *Pedro Maffia, "Frivolite"* (1927) de *Enrique Delfino, "Musette"* (1929) de *Lucio Demare, "Mi paloma"* (1932) de *Alfredo Gobbi,* comportan hermosos ejemplos de esta variedad.

c) *Tango canción o tango con letra.* Se caracteriza por sus *temas melódicos simples y cantables.* No hay norma establecida ni costumbre admitida en cuanto a cuál de sus elementos se hace primero. Las letras se construyen siguiendo la regla establecida para la música, en dos partes. Como la norma de ejecución A-B-A-B, es repetir las partes, los letristas en general, escriben un texto diferen-

te para la reiteración de la primera parte, repitiéndose el "estribillo", "refrán" o segunda parte por dos veces con el mismo texto. Son ejemplos de este tipo *"Adiós muchachos"* de Julio Sanders y César F. Vedani, *"Malena"* de Lucio Demare y Homero Manzi, *"Sur"* de Aníbal Troilo y Homero Manzi. *"Noches de Colón"* de Raúl de los Hoyos y Roberto L. Cayol, aporta el caso de texto distinto para la repetición del estribillo. Y finalmente, tangos de tres partes con letra, son: *"De vuelta al bulín"* de José Martínez y Pascual Contursi, *"Tierrita"* de Agustín Bardi y Jesús Fernández Blanco, *"Aromas"* de Osvaldo y Emilio Fresedo.

Grandes cultores ha concitado esta variedad. Tras la producción fundadora de los Juan Carlos Cobián, los Enrique Delfino, los Agustín Bardi, etc., surgen, incorporados al período decarista y a las nuevas normas de compositores de tangos, melodistas de la inventiva de *Lucio Demare ("Dandy", "Malena", "Mañana zarpa un barco", "Hermana"), Anselmo Aieta ("Tus besos fueron míos", "Suerte loca", "Mariposita", "Entre sueños"), Carlos Gardel ("Volver", "Amargura", "Soledad")* el "negro" *Joaquín Mauricio Mora,* autor de varios de los tangos más hermosos que se hayan escrito *("Divina', "En las sombras", "Frío", "Más allá"), Aníbal Troilo ("Y no puede ser", "María", "Barro de tango", "Sur"), Mariano Mores ("Cuartito azul", "Uno", "Cafetín de Buenos Aires"), Charlo ("Ave de paso", "Horizontes", "Fueye").*

XX — La literatura del tango

No menor profusión de nombres y estilos han transitado por el nocherniego mundillo de las letras de tangos, respecto a la múltiple gama de posibilidades revisada en su proceso musicológico.

No cabe aquí detenerse en un minucioso estudio. Sin embargo, será necesario proceder a una breve recapitulación de esos letristas y esas tendencias en la medida que la letra argumentada es uno de los hechos de mayor importancia dentro de los lindes de la Guardia Nueva.

La letra de tango no es simplemente un poema: está ideada para ser cantada y no dicha, y no pocas veces se

escribe sobre las frases musicales. De manera que su estructura, sus medidas, el ritmo que la sujeta, la acentuación que le da escala, el clima donde respira, dimanan de la música del tango, de la atmósfera del tango, del espíritu del tango. En otras palabras: hay, y no pocas, letras muy buenas y muy logradas como tales, que disociadas de su música se distorsionan, se empobrecen, se marchitan.

La heterogénea composición humana de nuestras ciudades está reflejada en la variedad de tonos, intenciones y lenguajes que provó la literatura del tango.

Es lenguaje popular de impronta orillera el que maneja *Pascual Contursi* para describir *"en el canfinflero que* —como dice Tallon— *llora la ida de su prostituta"* o con el que describe a la prostituta abandonada por su "bacán":

"Pobre mina que ha tenido
a la gente rechiflada
y sólo con la mirada
conquistaba su corazón.

Hoy no tiene pa'ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no ha aportao para el bulín."

("*El motivo*" con música de Juan Carlos Cobián.)

Ese mismo lenguaje es el que anima las versificaciones de *Esteban Celedonio Flores.* Este imprime, sin embargo, otro cariz —muy distinto— a sus letras.

Observador agudísimo de la vida entre las clases populares, conocedor —y en carne propia— de todas sus carencias, Flores es mucho más cronista que poeta.

"Yo nací, señor juez, en el suburbio.
Suburbio triste de la enorme pena,
en el fango social donde una noche
asentara su rancho la miseria.
De muchacho, nomás, urgué en el cieno
Donde van a podrirse las grandezas:
¡hay que ver, señor juez, cómo se vive
para saber, después, porqué se pena!"

("*Sentencia*" con música de Pedro Maffia.)

Claro que es muy fácil discutir, acaso, el valor de letras como *"Sentencia"* o cuestionar la tristeza o la espontánea

gravedad del tango tomando un buen whisky bajo el sol de un elegante balneario. Pero obras como la citada, o *"Pan"*, *"Mala entraña"*, *"Audacia"*, comportan —en conjunto— un verdadero ensayo sobre los sectores más despojados de la comunidad a través de descripciones de personajes y ambientes perfectamente logradas. Tal vez *"El bulín de la calle Ayacucho"* configure uno de los mejores aciertos de Flores en este último sentido.

La obra de *Enrique Santos Discépolo* revela en su desencantada concepción de la vida, en su despiadada consignación del fracaso, en sus espectaculares y sobrecogedores contrastes entre el soy, el quisiera o el debiera ser del rioplatense, la gravitación indiscutible del grotesco pirandelliano:

> *"Soy un arlequín*
> *un arlequín que salta y baila,*
> *para ocultar*
> *su corazón lleno de pena.*
> *Me clavó en la cruz*
> *tu folletín de Magdalena,*
> *porque soñé*
> *que era Jesús y te salvaba*
> *Me engañó tu voz,*
> *tu llorar de arrepentida sin perdón.*
> *Eras mujer... Pensé en mi madre*
> *y me clavé."*
>
> (*"Soy un arlequín"*.)

El mismo fenómeno, pues, que es dable observar en los sainetes de su hermano Armando, *"Mateo"*, *"Stéfano"*, es fácil constatarlo en los grandes tangos que Enrique compuso, casi uno por año, desde 1927 hasta 1951, el de su muerte: *"Que vachaché"* (1927), *"Esta noche me emborracho"* (1928), *"Yira-Yira"* (1929), *"Tres esperanzas"* (1931) —uno de los más hermosos—, *"Cambalache"* (1932) y, en fin, *"Uno"* (1942), *"Sin palabras"* (1943) y *"Cafetín de Buenos Aires"* (1948) entre muchas páginas de muy difícil elección.

Enrique Cadícamo, a su vez, ha trabajado con el más heterogéneo material argumental, en todos los grados del

lenguaje popular para componer una de las obras más fecundas que haya dado letrista alguno. Coexisten en su producción, páginas de tan diversa índole, lenguaje y espíritu como:

"Gran viviyo de espamento! Melandrín de meta y ponga!
Atajate este ponchazo que te voy a sacudir...
No es que quiera deschavarte por cantar una milonga,
sino porque con tus briyos vos no me vas a engrupir."

("*Che, Bartolo!*" con música de Rodolfo Sciamarella.)

"Santa Milonguita tenía los ojos
tan grandes y claros que hacían suspirar,
sus labios pecaban de breves y rojos
y era su mirada color verdemar.
Ella que fue siempre Festín y Alegría,
que en juego de copas se hartó de champán
tuvo un bello arranque de sensiblería
y quiso ser buena, buena como el pan."

("*Santa milonguita*" con música de Enrique Delfino.)

Enrique Cadícamo es —como ha logrado retratarlo Nicolás Olivari con precisa línea— "*el vate porteño, maestro de esa pequeña historia lírica de la ciudad que es el tango, en la que se confabula la atmósfera despiadada de la gran urbe que extrangula todos los sueños, la gran ciudad que sofoca al hombre y encanalla a la mujer apenas se apartan, en instintiva indepenedencia, del camino trillado...*"

Otros letristas, oscilaron entre las tendencias expuestas, sobre todo en la época gardeliana: *Armando Tagini, Alfredo* y *Julio Navarrine, Ivo Pelay, Mario Batistella, Lito Bayardo, Alberto Vacarezza, Luis César Amadori, Luis Rubistein, Roberto L. Cayol, Manuel A. Meaños, Juan M. Velich, Enrique Dizeo, Francisco Bohigas, Juan A. Caruso, José De Grandis, Dante A. Linyera, Emilio Fresedo, Enrique Maroni, Manuel Romero, Atilio Supparo, Luis Bayón Herrera, Samuel Linnig* y *Mario Gomila*, encabezan una larga lista que no resulta fácil completar aquí.

Un lenguaje popular depurado y proclive al "cultismo"

aparece en las letras de tango con la pluma de *José González Castillo*, que abre otra perspectiva, distinta y nueva, junto a las muchas que se ejercitan ya en la literatura del género. Sus versos para *"Griseta"*, *"Organito de la tarde"* —que no dejan en su fina decantación ese aire peculiar, acaso inapreciable, que respiran todas las buenas letras de tango— aportan el inmediato precedente para la aparición de *Alfredo Le Pera, Cátulo Castillo, Francisco García Jiménez, José María Contursi* y *Homero Manzi*, quienes dan inusitado vuelo a la flamante tendencia. Todos ellos han publicado letras de gran valor para el tango. Pero *Homero Manzi* logró, más que cualquier otro, plasmar con todo vigor las posibilidades del nuevo estilo. Enormemente influído por Evaristo Carriego dejó profusión de páginas de pleno espíritu ciudadano:

"Con un lazarillo llegás por las noches
trayendo las quejas del viejo violín,
y en medio del humo parece un fantoche
tu rara silueta de flaco rocín.
Puntual parroquiano, tan viejo y tan ciego,
al ir destrenzando tu eterna canción
ponés en el alma recuerdos añejos
y un poco de pena mezclás al alcohol."

("Viejo ciego" con música de Piana y Castillo.)

Después de 1940, esta modalidad se fortalece con el aporte de varios nuevos letristas, entre los que se destacan: *Julián Centeya, Héctor Marcó, Carlos Bahr* y *Eugenio Majul*. *Homero Expósito* constituye la vanguardia de la literatura tanguista. Sin embargo, sus páginas que causaron verdadera sorpresa en el momento de su aparición —y se convirtieron por su indiscutible calidad en auténticos clásicos de las nuevas etapas— auspiciaron una veta literaria que, lamentablemente, no llegó a concretarse:

"¡Oyeme!
Hablemos del adiós...
Tu forma de partir
me dio la sensación
de un arco de violín
clavado en un gorrión.

¡Sálvame!
Que anoche comprendí
que es corta una canción
para poder llorar
la desesperación
de tanta soledad.
¡Oyeme!
Me tienes que escuchar.
Si ayer, que pude hablar,
pensaba de perfil,
ahora que no estás,
no sé pensar en ti."

("*Oyeme*" con música de Enrique M. Francini.)

Transcurrido el medio siglo, la muerte de varios de los más prolíficos e importantes autores de letras —entre ellos Flores, Discépolo y Manzi— así como la inactividad de otros, propende la aparición de los *"letristas de editorial"*, quienes elaboran sus engendros para complacer a un supuesto gusto popular y degeneran finalmente en la chacabanería, la repetición hasta el hartazgo de los mismos giros, los mismos temas y lugares comunes, replanteados y gastados una y otra vez, dentro de un patrón tan convencional como deplorable.

De todos modos, y a pesar de esa carencia actual, toda la buena literatura que el tango ha producido en cuarenta años da para meditar hasta dónde no será ella, auténtica poesía popular, nuestra única poesía ciudadana. Considerando, claro está, que las letras de tango sean poesía.

XXI — Conclusión

A la luz de la integral renovación de conceptos históricos que, sobre el tango y su mundo hemos desarrollado, es posible concretar algunas conclusiones de carácter general que permitirán, de una vez por todas, abandonar las viejas posturas nostálgicas, para encarar con criterio realista y verídico el estudio de nuestra música popular.

La Guardia Vieja configura, como ya lo hemos visto detalladamente, un período típicamente embrionario y de

gestación. De la transformación que define, modela y da definitivo sentido —estructural, formal y temperamental— a sus elementos, surge el tango como especie popular emancipada y clara, como música y literatura representativa del área cultural rioplatense.

Con todo rigor histórico, puede afirmarse que el tango se *gesta* en la Guardia Vieja y *nace* con la Guardia Nueva.

Muchas situaciones se han confabulado para fomentar los equívocos defendidos hasta hoy sin respuesta: cada uno ha incluido en la Guardia Vieja aquellos intérpretes, orquestas y estilos que fueron quedando a la zaga de su época. Explotando esa humana postura, la industria del arte popular y sus glosistas han capitalizado esa situación poniendo aquel exitoso precinto a todo lo barato que se suele producir. Pero la simulación de formas instrumentales por supuesta imitación de la Guardia Vieja no pertenece, por supuesto, a ella, ni tampoco a la Nueva por su insuperable hibridismo: *le es imposible a cualquier músico de hoy tocar tan mal como se hacía antaño y a la vez sentirse tocado por el impulso hacedor que aquellos admirables pioneros sintieron. Impulso al cual no puede aspirar desde el momento que copia. Ahora, tocar mal es muy fácil; pero tocar mal el tango no es incorporarse a la Guardia Vieja. Es, simplemente, tocarlo mal.*

Guardia Vieja y Guardia Nueva no comportan, pues, dos conceptos antinómicos, sino dos períodos de un mismo proceso histórico dispuesto uno a continuación del otro, y enrabados claramente por una secuencia de transformación y perfectamente ajustadas a las modificaciones suscitadas en el medio humano del cual son fidedigno eco.

El gusto o el disgusto frente a las múltiples tendencias que ha producido el tango a lo largo de su desarrollo es, evidentemente, una cuestión que se resuelve en el rincón personalísimo de la sensibilidad. En cambio, la consideración o la desestimación del tango —visto objetivamente como auténtica manifestación de arte popular— es función directa del mayor o menor conocimiento o, simplemente, de la ignorancia de nuestras realidades.

Discutir sobre el tango es, sin embargo, un ejercicio dialéctico que casi ningún rioplatense rehuye. Pero es necesario aclarar que, pa a discutir sobre el tango, como sobre cualquiera otra cosa, hay que producirlo, escucharlo, estudiarlo, sentirlo. Actividades que pueden ser también, lecciones en muchos e insospechadossentidos.
bién, lecciones en muchos e insospechados sentidos.

COLECCION LA SIRINGA

Algo realmente nuevo está en sus manos, lector.

En una época cruel como la que vivimos, densa de problema, drama y aventura, ese pequeño objeto llamado "libro" es un instrumento indispensable para la conciencia, el solaz o el olvido del hombre moderno. Pero como si reencarnara el suplicio de Tántalo, nuestro tiempo de carestía ha hecho del libro algo económicamente inalcanzable. Los costos de impresión alejan la adquisición de los libros de las manos de una enorme masa de lectores que tiende a acercarse a ellos. La colección LA SIRINGA se propone cerrar especialmente escritas para ella, es- mediante la edición regular de obras ese abismo entre el libro y el lector crupulosamente revisadas y corregidas. Se trata de ediciones de gran tirada, a precios excepcionalmente económicos. Todos los títulos se proponen plantear al lector de ese vasto mundo hispanoamericano los problemas cardinales de su destino. Tribuna independiente de todo interés menor, la Colección LA SIRINGA dará a conocer ensayos acerca de la política argentina y latinoamericana, su historia, su economía y su arte lo mismo que las de aquellos países de Europa o Asia que de algún modo, algo pueden decir al público de habla castellana. Política, historia, economía y arte constituye de por sí un amplio programa, pero sólo quedaría como vaga aspiración de catálogo si no agregáramos que esta Colección aspira a abrazar en sus ediciones la gigantesca incógnita de América latina, ese Nuevo Mundo que un día Hegel designó como la tierra del futuro.

colección: LA SIRINGA
colección: LA SIRINGA

HORACIO ARTURO FERRER

Para quienes el tango es una expresión cultural carente de "seriedad", probablemente asombre que un universitario rastree su historia y evolución, con el método y rigor que merecen ser tratadas las cosas "serias". Sobre todo tratándose del tango, cuya admiración que generalmente despierta, es secreta y vergonzante; su carácter grosero, cruel y realista no es género para intelectuales puros, sino para escritores populares de la talla de H. A. Ferrer que, pese a su juventud —nació en el Uruguay el 2 de junio de 1933— lleva realizada una obra poco común en la investigación histórica del tango, como asimismo sus hombres, sus épocas, sus estilos y sus obras, promoviendo —con especial atención— aquellas manifestaciones que exaltaran sus mejores posibilidades estéticas y enfocándolo, integralmente, como manifestación social. En 1954 fundó, apoyado por aficionados y músicos, "El Club de la Guardia Nueva", cuyo sexto año de vida los sorprende con una labor realizada que podemos resumirla brevemente así: 300 socios; edición de una revista sobre la especialidad, amén de gacetillas de aparición mensual; audiciones radiales y conferencias. El autor de *El Tango: su Historia y Evolución* ha incursionado en el periodismo de la vecina orilla con distintos trabajos sobre la materia, debiéndosele a su pluma las semblanzas de músicos que publicara la sección espectáculos de "El País". En tanto tiene en preparación juntamente con Luis A. Sierra —tal vez el más importante conocedor de tangos del Río de la Plata y a quien debemos la gentileza de haber fiscalizado las correcciones de este nuevo título de La Siringa— un libro titulado "Perfiles del Tango".

colección: LA SIRINGA
colección: LA SIRINGA

La Colección "La Siringa" aparece quincenalmente
Pídala en Quioscos y Librerías

A. PEÑA LILLO, editor
H. Yrigoyen 1396 Bs. Aires Rep. Argentina